



FRÉDÉRIC HELLOUIN

GOSSEC

ET LA

MUSIQUE FRANÇAISE

A LA FIN DU XVIII[e] SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE A. CHARLES
8, RUE MONSIEUR-LE-PRINCE
1903



A ma chère femme.

F. H.

DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

Feuillets d'histoire musicale française

PREMIÈRE SÉRIE

Mondonville, sa vie et son œuvre. — J.-J. Rousseau et la psychologie à l'orchestre. — Charles IX et la musique. — Histoire du métronome en France. — La mode de la harpe au XVIIIe siècle, les femmes enceintes et les médecins. — Le courant biblique à l'Opéra au commencement du XIXe siècle. — Les Origines de l'orchestre invisible de Wagner. — Louis XIV et la musique religieuse. — La sténographie musicale. — Un vol. . **3** fr. **50**

LIVRE PREMIER

VIE DE GOSSEC

Gossec est mal connu de notre génération. Certains, l'ignorant tout à fait, se le figurent comme représentant d'un genre vieillot, ridé, fané, heureusement disparu. Il n'existerait plus, ne serait qu'une sorte de fossile. D'autres, ne l'ayant qu'à peine entrevu, le dédaignent. Sa musique resterait au grand art ce qu'une banlieue est à une grande ville. Pour tous ceux-là, le salon ou la salle de concert qui entendrait la résurrection d'une de ses œuvres, deviendrait presque une chambre de torture.

J'estime que les adeptes de ces diverses opinions se trompent étrangement. Les éclairer, tel est le but de cette étude entièrement consacrée à la mémoire de Gossec. L'œuvre de ce musicien réserve à l'artiste des surprises agréables. Telles certaines contrées où le vrai touriste — je veux parler de celui qui n'entend pas seulement promener son corps, mais aussi son cerveau — rencontre parfois un large panorama qui l'arrête et le ravit. Puis, son regard, explorant successivement tous les

coins de l'horizon, en trouve quelques-uns maussades, ternes, peu intéressants. Enfin, un coup d'œil ultérieur ramène l'impression, l'enchantement du premier moment. De tels panoramas captivent moins par leurs détails, auxquels il faut plutôt éviter de s'arrêter, que par le grand et frappant aspect de leur ensemble.

L'œuvre de Gossec constitue pour ainsi dire un monde, tant par la multiplicité que par la diversité de ses éléments. Lui, exclusivement, concentre, en une seule personnalité, un demi-siècle de notre histoire musicale française. Cette époque est la fin du XVIII[e] siècle, musicalement parlant époque de transition et de crise, d'agonie et d'enfantement ; où s'éteint le vieil opéra et naît le nouveau ; où disparaît l'ancienne symphonie, et pointe la moderne ; où la musique de chambre devient adulte ; où l'oratorio renaît ; où la musique populaire concertante pousse son premier cri.

Il s'agit donc de passer en revue la vie et l'œuvre de Gossec. J'explique de suite comment je comprends cette double tâche.

Nous sommes devenus insatiables de détails biographiques sur les personnages célèbres. Nous voulons connaître les plus infimes détails de leur vie quotidienne, même les plus vulgaires : savoir ce qu'ils mangeaient, comment ils se mouchaient. Je déclare tout net que ces inutilités puériles ne m'intéressent guère.

Cependant, certains traits intimes d'une existence illustre demeurent des accessoires précieux. Ainsi une action scénique

sera-t-elle toujours rehaussée par une toile de fond. La chose n'est pas contestable.

Mais alors, certains, entendant plus radicalement que je ne le faisais tout à l'heure la sobriété des détails biographiques, iront peut-être à poser en règle générale qu'il convient de laisser dans l'ombre la vie privée de l'artiste étudié, et dont, diront-ils, l'œuvre seule importe. Ils remarqueront que cela s'impose, par exemple, s'il se trouve que la vie de l'homme fut répugnante. Et à ce sujet, ils citeront une fois de plus le cas de François Villon.

Je ne saurais partager cette opinion trop absolue, basée sur un dédoublement de la personnalité artistique. Si fort que nous émeuvent les créations d'un maître de l'art, on ne peut oublier qu'il est homme. Parce qu'il est homme, l'on désire instinctivement l'approcher, le connaître dans l'intimité. On aime à se voir conversant avec lui, et on se flatte de rencontrer dans cette intimité un regard loyal, de serrer une main sans tache. En un mot, l'on désire trouver l'homme à la hauteur de son œuvre. S'il en est autrement, on en éprouverait une pénible déception, — sans cesser pour cela d'apprécier la valeur de l'œuvre.

Dernière observation avant de quitter le domaine biographique. Bien que sincère partisan de l'esprit scientifique, je ne pourrais non plus admettre les exagérations que l'on commet parfois en son nom. Ainsi certains, avant d'apprécier la valeur intellectuelle du héros de leur monographie, n'hésitent pas à faire intervenir gravement,

dans leurs études psychologiques, les influences ataviques qu'ils croient surprendre, sous forme de maladies quelconques, chez des parents même très éloignés, dérivés d'une souche commune. Donc, que l'on me dispense de parler de petite vérole d'un grand-oncle ou de grandes migraines d'un petit-cousin.

Maintenant, en ce qui concerne une œuvre, j'estime que l'on doit laisser complètement de côté les diverses intentions qui ont présidé à sa gestation. Procéder autrement, c'est risquer d'y mettre ce à quoi l'auteur n'a même point songé. La réalisation, c'est-à-dire le sentiment, l'accent, le caractère, la vie et le métier, voilà seul ce qui doit rester à considérer, si l'on veut juger sainement, ne pas être dupe.

Tel l'état d'esprit qui se maintiendra au cours de ce travail. J'aime mieux l'afficher très nettement dès le début, afin que ceux auxquels il ne saurait convenir, puissent s'éviter la peine d'aller plus loin.

En un mot, le but d'une monographie consacrée à un artiste important du passé, étant de dégager l'enseignement précis qu'il lègue à la postérité, il s'impose de laisser à l'écart tout ce qui ne demeure pas utile. C'est dire que, dans ses recherches de vérité, de justice et de beauté, le critique doit se garder avec soin de l'abus des ornements de la rhétorique, qui vont parfois jusqu'à devenir une mascarade du document.

Dans la partie biographique de cette étude, j'exposerai sommairement les faits, sans en interrompre l'enchaînement. Ainsi

se déroulera mieux le tableau de l'existence de Gossec. Que l'on m'excuse donc si je brosse parfois certains détails d'un geste un peu trop sec. Je serai certainement absous, quand on voudra bien considérer que ce qui me domine, c'est la hâte d'arriver au cœur même du sujet.

CHAPITRE I

NOTES BIOGRAPHIQUES

Un homme quitte, pour des raisons quelconques, le pays où il est né, s'établit définitivement dans un autre qui possède un art national hautement caractérisé. Artiste, il devient par la suite une des gloires de sa patrie d'adoption. Par conséquent, au moment de l'apprécier, on le classera tout naturellement dans l'école dont il a été l'une des lumières.

Eh bien! voilà ce que d'aucuns n'admettront jamais. Ils ne comprennent pas qu'une race intellectuellement forte, modèle à son image, par la puissance de sa pensée, les esprits qui subissent son joug. Telle une race militairement forte s'impose par la puissance de ses armes. Un même phénomène se produit alors, instantané dans le premier cas, extraordinairement lent dans le second. Les étrangers finissent par s'incorporer au bloc de la race dominatrice, acquièrent son esprit et son cœur, autrement dit ses aspirations, ses affections et ses goûts.

Mais les malheureux adeptes de l'opi-

nion à laquelle je faisais allusion, ne veulent pas considérer le rayonnement des œuvres d'art ; leurs regards extasiés ne peuvent se détacher de la prose administrative des actes de naissance. Pour eux, Gossec, notamment, est belge et non pas français.

Or, ceux-là, plus dignes de s'embusquer dans les maquis de la chicane que de s'enivrer des jouissances du domaine esthétique, nous allons les confondre, tout en satisfaisant leur monomanie. Les traités des Pyrénées et de Nimègue avaient transformé en terre française la partie du Hainaut où notre musicien devait pousser ses premiers cris. Voilà ce qu'ils ne devraient pas ignorer.

En effet, François-Joseph Gossé, dit Gossec, est né à Vergnies, petit village qui dépendait de la prévôté de Maubeuge. (Rappelons en passant que le traité de 1815 a rendu cette région à la Belgique). Marguerite Brasseur, sa mère, fut l'auteur de cet événement, le 17 janvier 1734 (1). Ses parents étant très pauvres, on le fit gardeur de vaches, dès que cela devint possible. Ce genre d'occupations, avec l'oisiveté qu'il comporte, augmente certaines dispositions cérébrales naturelles : la paresse d'esprit chez les uns ; la méditation chez les autres. C'est le dernier cas que l'on rencontre chez

---

(1) Acte de naissance publié par Grégoir dans la *Fédération artistique* de Bruxelles du 26 nov. 1875. Cité par Pougin dans le *Supplément à la Biographie universelle.*

Gossec. Il épanchait dans la nature ses joies, ses rêveries et ses espérances, en accompagnant sa voix d'une sorte de violon qu'il avait lui-même fabriqué avec un sabot.

Des aptitudes musicales si peu ordinaires finissent par appeler l'attention des paysans, d'un oncle notamment. Celui-ci, son parrain en même temps, dont la situation de fortune se trouve supérieure à celle des parents de Gossec, envoie son neveu à l'école du village et au lutrin. Ensuite, il le fait attacher comme enfant de chœur à l'église de Walcourt, bourg voisin, dont le pèlerinage en l'honneur de Notre-Dame est très fréquenté. Le jeune garçon passe peu après au chapitre de Sainte-Aldégonde de Maubeuge, où il reçoit des leçons de Vanderbelen, écolâtre de ce chapitre. Mais bientôt, on ne sait pourquoi, il réintègre le logis paternel.

Alors les démarches de son oncle le font entrer, en qualité de premier chantre, à la cathédrale d'Anvers. Cette ville offre à notre musicien tous les moyens de perfectionner son éducation artistique, au double point de vue théorique et pratique. Il apprend le violon, et son talent sur cet instrument devient enviable. Enfin, il s'essaye dans la composition (1).

Son esprit semble avoir pieusement gardé le souvenir ému de ce séjour. En effet, plus tard, il signera souvent ainsi

---

(1) Hédouin, *la Mosaïque* (Valenciennes, 1856), 287.

certaines de ses œuvres : « Monsieur Gossec d'Anvers. » La raison, je crois, en était bien naturelle : son excessive jeunesse y avait rencontré les fraîcheurs d'un printemps, et ce printemps fut à lui.

Puisque nous en sommes au chapitre de ce mariage, épuisons-le de suite, pour n'avoir point à y revenir. Un fils naquit de cette union presque enfantine avec Marie-Elisabeth Georges : Alexandre-François-Joseph Gossec. Il devint professeur de piano, et cultiva un peu la composition, ainsi que la poésie (1). Malheureusement pour notre musicien, sa femme et son fils le précédèrent dans la tombe (2).

Dans la société de la ville d'Anvers, Gossec avait rencontré des protecteurs qui l'avaient engagé à se rendre à Paris. Il suivra leurs conseils ; et, en 1751, à dix-sept ans par conséquent, il débarquera dans la capitale, une recommandation en poche pour notre grand Rameau.

Les annales de cette époque nous ont conservé l'aimable souvenir des réunions musicales que certains grands seigneurs offraient à leurs invités. Le fermier géné-

---

(1) Au Concert Spirituel, pendant les fêtes de Pâques de 1788, Lays chanta une de ses œuvres, une ode. La Bib. Nat. (Vm[7] 5.472) a de lui *Six folies musicales graves, pathétiques et gaies, composées pour le piano forte avec accompagnement de violon* (1789).

(2) *Biog. nationale*, publiée par l'Ac. r. des sc., des l. et des a. de Belgique (Bruxelles, 1878), VIII, 143. — Grégoir, *Les Gloires de l'Opéra* (Bruxelles, 1878), III, 5.

ral La Pouplinière, célèbre par son faste, ses relations avec l'auteur d'*Hippolyte et Aricie,* et ses mésaventures conjugales, y est notamment cité nombre de fois. Le choix de Rameau fit entrer Gossec comme chef d'orchestre chez ce millionnaire, qui lui donna le logement et des appointements très convenables (1).

Tel le fait simplement exposé. Le compositeur Adolphe Adam, qui l'avait certainement entendu raconter par son père, Louis Adam, professeur de piano, et collègue de Gossec au Conservatoire, a exécuté sur ce canevas de détestables broderies.

Rameau, alors que *la Guirlande,* un sien opéra en un acte, était sur le point d'être représenté chez La Pouplinière, aurait reçu avis que l'accompagnateur ordinaire ne pouvait assister à la réunion. Emotion du grand homme qui, anxieux, le regard projeté dans l'infini, serait devenu pour ainsi dire pantelant. Tout à coup Gossec aurait fait irruption chez lui. Entrevue des deux hommes. Conversation dont on pourra s'octroyer un spécimen dans les romans-feuilletons de certains journaux. Révélation à Rameau du talent de Gossec. De plus, Mme Gossec, par son intervention, aurait tout à fait sauvé la

---

(1) Hédouin, ouvr. cité, 290.— *Moniteur* de 1829, 283. — Choron et Fayolle, *Dict. hist. des Musiciens*, art. Gossec. — La Borde, dans ses *Essais sur la Musique* (III, 428), place cet exode en 1757 ; mais ce témoignage unique et peu sûr ne doit pas nous arrêter.

situation avec ses roulades et ses coups de gosier. Enfin, hymne de joie, à laquelle auraient pris part tous les personnages du conte. N'oublions pas, brochés sur le tout, des incidents de robes, de corsages de justaucorps et de culottes (1).

Voilà un excellent spécimen de la façon dont on concevait généralement chez nous, jusqu'à une époque relativement peu éloignée, l'histoire de la musique. L'école qui vivait de ce genre est heureusement décimée. Néanmoins, lorsque nous nous permettons de protester contre de semblables procédés, on nous oppose avec aigreur notre caractère détestable, notre instinct combatif, notre esprit agressif. Enfin, après tout, qu'importent ces convulsions suprêmes d'une agonie sans intérêt !

La nouvelle situation de Gossec lui permettra de se livrer avec ardeur à la composition. Il écrira d'abord de la musique instrumentale : duos, trios, quatuors et symphonies. Pour cela, comme tout artiste qui débute, il prendra chez ses prédécesseurs un héritage d'adresse et de talent. L'on constate, par les diverses signatures de ses œuvres, que c'est alors que, pour réussir, il modifiera son nom, en lui donnant une apparence italienne ou allemande : Gossé deviendra Gossei ou Gossec. C'est cette dernière forme que l'usage conservera. Ainsi, elle ne date

---

(1) A. Adam, *Derniers souvenirs d'un musicien* (Paris, Lévy, 1871), 152.

pas d'aujourd'hui la manie d'exalter naïvement l'étranger à nos dépens. Il est vrai que, quand nous évitons cet excès, nous tombons dans son opposé : l'admiration enfantine de nous-mêmes. Quand donc jugerons-nous enfin les choses pratiques d'un œil clairvoyant ?

Etant donné le genre de composition auquel il s'adonnait alors, Gossec n'avait qu'un seul endroit pour se produire au public payant : le Concert Spirituel. Cette distraction musicale parisienne se trouvait au château des Tuileries. Il est fort possible que la mémoire de notre musicien puisse revendiquer quelques-unes des symphonies que l'on y exécuta vers 1755, et dont le *Mercure* n'indique pas les auteurs. Dans tous les cas, on ne le voit mentionné, par extraordinaire, que le 15 avril 1757 (1).

Le 15 décembre de cette même année 1757 lui fournira une occasion de s'adresser à la foule, d'une manière effacée, il est vrai. Pour les débuts à l'Opéra de Sophie Arnould, que son talent, son esprit et sa beauté devaient rendre si célèbre par la suite, il avait fait deux airs sur des paroles de Marmontel. Ces petites pages, intercalées dans une pièce du répertoire, furent assez appréciées (2).

---

(1) Convenons, une fois pour toutes, afin d'éviter un trop grand nombre d'indications de sources, qu'en l'absence de toute mention, quand il s'agira de compositions exécutées au Concert Spirituel, l'on pourra se reporter au *Mercure*.

(2) *Revue musicale* (V, 219), *Notes concernant l'introduction des cors dans les orchestres.*

Quelques années après, une œuvre importante sortit de sa plume, attirant enfin tout à fait l'attention sur lui, donnant du relief à sa personnalité : la *Messe des Morts*. Elle fut exécutée pour la première fois aux Jacobins de la rue Saint-Jacques, au mois de mai 1760. Le 1er novembre de l'année suivante, un morceau en parut au Concert Spirituel, le *Dies iræ*. D'autres suivirent de distance en distance. Pendant longtemps, cette messe accompagna dans les églises des services funèbres. Fait rare alors, et qu'il faut signaler en passant, deux cents exécutants l'interprétèrent à Saint-Eustache, le 18 décembre 1784. On l'entendit pour la dernière fois à Saint-Roch, en 1814, pour l'anniversaire de la mort de Grétry. Malheureusement pour elle, le *Requiem* de Mozart, qui aborda la France à la fin du siècle, l'a empêchée de venir jusqu'à nous (1).

Vers cette époque, à des dates que je n'ai pu préciser, la situation de Gossec subit des changements. Lorsqu'il était encore chez La Pouplinière, le prince de Conti lui aurait proposé d'être directeur de sa musique ; mais notre musicien aurait refusé, par attachement pour son protecteur. Celui-ci étant mort en 1762, Gossec alors entra chez le prince de Conti, proba-

---

Note rédigée par Gossec vers 1810. Citée par M. Brenet.

(1) MICHEL BRENET, la *Messe des Morts*, dans le *Journal Musical* d'août 1899. — BACHAUMONT, *Mém.*, X, 78 ; XVI, 49. — ADAM, ouv. cité, 176.

blement aussitôt. Dans la suite, en tous cas pas avant avril 1766, jusque vers 1769 vraisemblablement, il devint « intendant de la musique » du prince de Condé, le futur organisateur de l'armée d'émigrés qui portera son nom. Il fut ainsi fréquemment appelé à Chantilly, où de grandes fêtes avaient lieu (1).

Gossec trouva dans le succès de la *Messe des Morts* un encouragement qui l'enhardit. Il dirigea ses désirs du côté de la scène.

Ses premiers pas y furent des plus modestes. Le vaudevilliste-comédien Audinot avait tiré, d'un conte de La Fontaine, un opéra-comique en un acte, *le Tonnelier*. Pour faire revêtir ses vers de musique, il avait eu recours à un procédé original. Il avait successivement invité à dîner divers

---

(1) Hédouin, ouv. cité, 293. — *Notes*, etc., 220. — La Borde, *loc. cit.* — *Biogr. univers. et portat. des contemporains* (1834).— Annonce du *Salutaris*, parue dans le *Journal de Paris* du 8 avril 1784. — *Avant-Coureur* 1766, 382. J'ai choisi la date d'avril 1766, parce que l'*Avant-Coureur* dit que G. faisait alors partie de la musique du prince de Conti ; et celle de 1769, parce que l'on ne peut facilement admettre qu'il soit resté simultanément attaché au prince de Condé et au Concert des Amateurs. Maintenant, des déclarations contradictoires prouvent évidemment que l'on a été souvent induit en erreur par la similitude des noms, Conti et Condé. Enfin serait-il prudent, en s'appuyant sur la réputation naissante de G. comme chef d'orchestre, de faire état des auditions données au Concert Spirituel par les musiciens du prince de Condé, les 18 et 20 mai 1766 ?

compositeurs, et, au dessert, sollicité de chacun d'eux l'improvisation d'un morceau. Gossec avait été de la petite réquisition. Cette pièce avait paru à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, le 28 septembre 1761, sous le nom d'Audinot, « ce qui avait dû beaucoup l'étonner lui-même », ajoute un confrère malicieux.

Le 16 mars 1765, la Comédie-Italienne la reprit, complètement remaniée par notre musicien. Le nom du principal collaborateur ne figura pas sur l'affiche (1).

Une série de quatre opéras-comiques de Gossec suit aussitôt ce très humble commencement. Tous sont représentés au même spectacle (2) avec fortunes diverses.

Il y a d'abord, le 27 juin 1765, *le Faux Lord*, en trois actes et un prologue. La pièce, attribuée à Parmentier, est si mauvaise, qu'elle tombe sous les murmures des spectateurs, entraînant avec elle « la musique délicieuse » (3). Semblable mésaventure découragerait la plupart ; mais Gossec ne se laisse pas abattre ainsi. Au

---

(1) D'Origny, *Annales du Th. Ital.* (1788), II, 32 — Frères Parfaict, *Hist. de l'Opéra Bouffon* (1768), II, 134. — Wotquenne, *Cat. de la Bib. du Conser. de Bruxelles*, 377. — Desboulmiers, *Hist. anecdotique et raisonnée du Th. ita.* (Paris, 1769), VII, 444.

(2) Rappelons qu'à partir de 1762, l'Opéra Comique et la Comédie-Italienne se tinrent dans un même local, l'hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil.

(3) D'Origny, ouv. cité, *II*, 159. — *Mercure*, juill. 1765, II, 159. — Desboulmiers, ouv. cité, VII, 328.

contraire, la résistance aiguisant son ardeur, il se remet au travail.

Viennent après, le 23 avril 1766, *Les Pêcheurs*, en un acte, avec le marquis de La Salle comme librettiste. Les représentations, interrompues dès le lendemain de la première, à cause de l'indisposition d'un acteur, sont reprises au bout de quelques semaines, puis suspendues, après avoir atteint le nombre de six, par suite d'un « nouvel incident ». Le succès, sans devenir énorme, est cependant très honorable. Grimm, ordinairement assez difficile, pour ne pas dire malveillant, déclare notamment qu' « il y a une foule d'airs qui peuvent soutenir le parallèle de tout ce que l'on a fait de mieux en ce genre en France ». Il ajoute, en parlant du compositeur : « C'est un jeune musicien qui ne manquera pas de talent » (1). Nous savons comment la prédiction se réalisera. Cette fois, il y a progrès sur la précédente, sinon quant aux péripéties, du moins quant au résultat.

Se présentent ensuite, le 20 juin 1767, *Toinon et Toinette*, deux actes dont le livret est de Desboulmiers. La malechance continuant ses dommages, nouvel avatar : la pièce laisse à désirer au point de vue

---

(1) *Corresp. littér. de Grimm*, etc. (éd. Tourneux), VII, 57. — BACHAUMONT, XVI, 306. — *Merc.*, mai 1766, 192. — CONTAN D'ORVILLE, *Hist. de l'Opéra Bouffon* (Amsterdam, 1768), II, 181. — D'ORIGNY, ouv. cité, II, 41. — *Avant-Coureur* de 1766, 382, 411, 430. — DESBOULMIERS, ouv. cité, VII, 393.

du dénouement, et il la faut remettre sur le métier. Alors, elle obtient plein succès. Le *Mercure* dit notamment : « On estime beaucoup la musique, que plusieurs connaisseurs trouvent très savante » (1).

Le 28 septembre de la même année, arrivent enfin deux actes intitulés *le Double déguisement*. Des difficultés regrettables surgissent encore. La représentation est retardée de plusieurs mois, par suite de l'état de santé de l'un des interprètes. Quant à la pièce, qui est de Houbron, elle ne réussira pas, certains la trouvant embarrassée dans des longueurs, d'autres en estimant — appréciation extraordinaire pour le milieu et l'époque — quelques détails « indécens » (2).

Alors, l'auteur de la *Messe des Morts* s'éloigna du genre de l'opéra-comique. Les ennuis qu'il y avait rencontrés auraient-ils influé sur sa décision ? Aurait-il visé plus haut ? Aurait-il compris que, de ce côté, un rival sérieux, Grétry, s'était révélé, en 1768, avec *le Huron ?*

Dans tous les cas, nous ne le verrons plus dans ce domaine. Toutes ces hypothèses demeurent également admissibles,

---

(1) *Corres. litté.*, VII, 361. — *Merc.*, juil. 1767, I, 195. — Contan d'Orville, ouv. cité, II, 204. — D'Origny, ouv. cité, II, 46. — Desboulmiers, ouv. cite, VII, 173.

(2) Bachaumont, XVIII, 320. — *Corr. litté.*, VII, 440. — *Merc.*, oct. 1767, I, 179. — C. d'Orville, ouv. cité, II, 210. — D'Origny, ouv. cité, II, 48. — Desboulmiers, ouv. cité, VII, 311.

car aucune ne se recommande plus que les autres. Le fait immédiatement ultérieur ne nous éclaire pas davantage, tant il semble peu significatif à cet égard. Je veux parler d'*Hylas et Sylvie*, pastorale en un acte et en vers, de Rochon de Chabannes, « employé dans les bureaux de Versailles », que la Comédie-Française donna le 10 décembre 1768. Quantité de gens déclarèrent que cette pastorale, à cause de ses « grossièretés », aurait dû être interdite par la police. D'ailleurs elle ne remporta pas les suffrages. Quant à la musique que Gossec avait écrite pour l'escorter, ou plutôt la suivre, elle plut généralement (1).

L'année 1769 occupe une place de choix dans l'histoire musicale française. Elle vit s'ouvrir, en effet, à l'hôtel de Soubise (aujourd'hui les Archives nationales), l'élégant et fameux Concert des Amateurs, qui contribua si puissamment au progrès de notre art dans ce pays. C'était une association alimentée par des cotisations d'adhérents. Des administrateurs s'occupaient de sa gestion financière. Quant à la direction artistique, elle fut confiée à Gossec (2).

Le Concert Spirituel, alors enlisé dans la routine, ne se maintenait pas à la hauteur de la mission que les circonstances

---

(2) Bachaumont, XIX, 41. — *Corres. litté.*, VIII, 228. — *Merc.*, janv. 1769, 158.

(1) *Notes* etc., 222. — Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime* (Paris, Fischbacher, 1900), 357.

lui avaient tracée. Notre musicien comprit admirablement comment la création devait être conçue. Son attention se concentra particulièrement sur la composition instrumentale du nouvel orchestre, ainsi que sur le nombre et la qualité des exécutants. Il pensa également à entourer les exécutions du soin le plus méticuleux, de précision et de cohésion. Signalons que cette phalange ne comportait pas de chœurs.

La nouvelle entreprise, ouverte aux seuls gens de qualité, réussit admirablement, conquit une réputation européenne, et affirma le double talent de Gossec comme chef d'orchestre et comme compositeur. A ce dernier point de vue, nous avons signalé ses rares apparitions au Concert Spirituel. Or, par la suite, il n'y avait point reparu. Jusque-là, ses œuvres de concert n'étaient donc pour ainsi dire pas sorties du petit cercle aristocratique auquel ses fonctions l'attachaient. Ce cercle s'élargit par conséquent un peu.

Gossec déclare avoir écrit spécialement pour le Concert des Amateurs « ses grandes symphonies avec l'emploi de tous les instruments à vent » (1). La chose est pour ainsi dire certaine. En effet, quand, peu après, ces symphonies passeront au Concert Spirituel, pas une seule d'entre elles ne sera mentionnée par le *Mercure* comme récemment composée, détail que fréquemment cette gazette signalait.

Le cours naturel de ce récit nous lais-

---

(1) *Notes* etc., loco cit.

sera toujours dans le domaine du concert. Au château des Tuileries, l'affaire allait de mal en pis. La ville de Paris, de qui elle dépendait alors, en avait, au commencement de 1772, remis la gérance aux mains des compositeurs Berton et Dauvergne. Ceux-ci avaient commis une double faute : d'abord de ne pas apercevoir tous les progrès désirables ; et ensuite, lorsque ces progrès avaient été réalisés par une concurrence, de ne pas se les approprier. Bref, en février 1773, ils se démettront de leurs fonctions.

C'est alors que la direction du Concert Spirituel arrive à Gossec et aux violonistes Gaviniès et Leduc l'aîné (1). A la suite de quelles circonstances notre musicien passait-il ainsi dans un camp devant lequel il avait planté des tentes ennemies ? — N'ayant rien pu découvrir à cet égard, je me borne simplement à poser la question.

Les nouveaux venus se rendront compte que les avertissements de l'expérience et surtout de la concurrence sont devenus impérieux. Ils augmenteront d'abord le nombre des exécutants. En outre, ceux-ci seront disposés d'une façon différente. Aucun détail ne nous est fourni sur ce point ; mais il demeure probable que la chose sera faite d'une façon rationnelle. Ensuite l'exécution sera particulièrement surveillée. Enfin, on modifiera jusqu'au type du programme. Ce type avait été ainsi fixé, depuis 1749 :

---

(1) Archives nationales, o^1 621^7. Cité par M. Brenet.

Symphonie. — Motet à grand chœur. — Solo instrumental. — Petit motet. — Solo instrumental. — Motet à grand chœur. (Pendant quelque temps, à partir de 1758, un oratorio termina parfois les concerts.)

Il prendra maintenant l'aspect suivant, avec deux parties :

I. Symphonie. — Petit motet. — Solo instrumental. — Petit motet.

II. Symphonie ou symphonie concertante. — Petit motet. — Solo instrumental. — Motet à grand chœur ou oratorio.

Le 25 mars 1773, jour du premier concert de la nouvelle direction, sera le point de départ d'une ère de prospérité pour l'entreprise. Le Concert Spirituel se verra complètement transformé, ce qui provoquera des louanges universelles, des commentaires vibrants. Un journaliste notamment ira même jusqu'à dire qu'avant chaque concert, le public a toujours l'air content et empressé, tandis qu'auparavant, il ne venait à ce genre de spectacle que parce qu'il était privé des autres. Cette direction remarquable se retira en février 1777.

Gaviniès, Gossec et Leduc l'aîné sont, en effet, dignes de plus grands éloges. On ne peut les leur marchander. Il faut pourtant, comme l'a très bien vu La Borde, réserver une place à part à l'auteur de la *Messe des Morts*. Certes, ses deux camarades étaient des professionnels de valeur, qui avaient déjà fait leurs preuves en mainte occurrence. Tous trois, jeunes, entreprenants, considérés, aimés, ont montré

autant d'intelligence que d'habileté. Mais la prépondérance de l'influence de Gossec reste manifeste, là comme au Concert des Amateurs. Cependant une petite critique doit être adressée à tous trois, au sujet d'une de leurs innovations, la seule qui ne fut pas heureuse. Ils supprimèrent la musique d'orgue, que les habitués goûtaient depuis 1747. Ceux-ci ne s'en plaignirent vraisemblablement pas, car le fait n'est pas mentionné. Nous ne le connaissons que par l'étude des comptes rendus des séances.

On me demandera peut-être maintenant si Gossec a profité de sa situation privilégiée à la tête du Concert Spirituel, pour en saturer les programmes de ses œuvres. C'était une faculté dont, en semblable circonstance, Dauvergne avait usé un peu, et Mondonville abusé.

Notre musicien, lui, fut d'une discrétion extrême à cet égard. Pendant ce laps de temps, comme après d'ailleurs, il ne figure que très peu à ce spectacle. Après sa *Messe des Morts*, on rencontre d'abord ses symphonies, notamment la plus connue alors, *la Chasse* (pour la première fois le 20 mars 1774). On ne trouve ensuite, comme œuvres nouvelles, que de rares petits motets à deux voix d'hommes, et, le 24 décembre 1774, un oratorio, *la Nativité.* Aux précédentes fêtes de Pâques, on avait assisté à une reprise, par l'ivrogne Cambini, d'abord, et Rigel, ensuite, de ce dernier genre, abandonné depuis une quinzaine d'années. On constate donc que

Gossec ne prête aucunement le flanc à un reproche que l'on peut adresser à deux de ses prédécesseurs.

Puisque nous en sommes au Concert Spirituel, je préfère achever sur le champ ce qui le concerne. Nous nous écarterons donc de l'ordre chronologique suivi jusqu'ici ; mais ce sera pour rechercher la clarté, avantage toujours précieux.

Lorsque Gossec et ses deux associés se retirèrent de la direction du Concert Spirituel, le chanteur Legros leur succéda. C'est la dernière mutation de cette nature à enregistrer dans l'histoire de cette grande institution. Legros rendit hommage au principal de ses prédécesseurs immédiats, en commençant chacun de ses trois premiers concerts par une symphonie de lui. Mais ensuite, le nom de notre musicien ne reviendra pas plus fréquemment que par le passé. Il faut mentionner pourtant que chaque fête de Noël ramenait *la Nativité*.

On peut signaler, comme premières auditions nous intéressant : le jour de la Fête-Dieu de 1779, un *Te Deum* ; le 15 août suivant, un nouveau motet ; le 22 avril 1781, un oratorio, *l'Arche d'alliance* (1). Ce dernier ouvrage doit nous arrêter un instant, afin de raconter un détail curieux qui le concerne.

A cette époque, mais d'une façon exceptionnelle, comme maintenant d'ailleurs,

---

(1) *J. de Paris*, du 22 avril 1781.

certains compositeurs célèbres conduisaient eux-mêmes leurs œuvres. Quand l'auteur avait les sympathies de l'auditoire, ce dernier s'empressait de les lui manifester plus ou moins bruyamment. Or, en mars 1782, on fit entendre, dans deux concerts, *l'Arche d'alliance*, et dès que Gossec se montra, la salle, les deux fois, « retentit d'acclamations » et de « claquements de mains » (1). Il dut en être satisfait, mais peu surpris, car son talent avait déjà goûté, en ce même endroit, une manifestation de cet ordre, particulièrement flatteuse. Le 7 avril 1777, une de ses symphonies, après l'accord final, fut redemandée par les assistants, et aussitôt exécutée de nouveau (2). Cela semble être la première fois qu'un morceau fut bissé dans un concert français.

Le 9 décembre 1782, parut son fameux *O salutaris* pour trois voix d'hommes, sans accompagnement. Sous la Révolution, il se mua en *Hymne à la Liberté*. La même époque voulut en tirer encore une seconde mouture, et en fit un arrangement pour trois cors, le *cy-devant O salutaris*. Il fut fréquemment joué ainsi, jusque sous l'Empire, alors aux Exercices des élèves du Conservatoire. Ce morceau, chanté par Chéron, Lays et Rousseau, obtint un succès si intense et si soudain, que Gossec en introduisit un semblable deux ans après, le 7 avril 1784, le *Domine sal-*

---

(1) Bachaumont, XX, 152.
(2) Id., *X*, 105.

vum fac Regem (1). Le nouveau venu ne réussit pas autant que son prototype, car la postérité ne l'a point retenu. Voilà qui prouve que l'on ne doit pas se répéter, si ce n'est pour s'améliorer.

Cette liste, de peu d'étendue, se termine par les *Chœurs d'Athalie*, que l'on vit émerger le 17 mai 1787. C'était une partie d'un intermède dont il faut dire quelques mots. Cet intermède, écrit pour la tragédie de Racine, avait été joué à la cour, à Fontainebleau, le 3 novembre 1785, et à Versailles, en avril de l'année suivante (2). L'œuvre entière accompagnera la pièce de notre grand poète, à partir du 17 juin 1791, au Théâtre de la Nation (l'Odéon), et attirera « beaucoup de monde » (3). Enfin, le fragment en question, remanié en 1795, et adapté à des paroles de M.-J. Chénier, deviendra *le Serment républicain.*

Revenons maintenant un peu en arrière. Nous retrouverons alors Gossec au théâtre. Il y avait changé ses relations. Nous l'y avions connu fréquentant les bergers parfumés, les soubrettes délurées, les amoureux transis, et les laquais insolents. Mais, depuis, il a quitté cette société badine pour une autre plus sérieuse, très sérieuse même : le monde des guerriers.

Chabanon, membre de l'Académie des inscriptions, avait donné à la Comédie-

---

(1) *Journal de Paris* du 9 avril 1784.
(2) *Journal de Paris* du 16 mai 1787.
(3) Id. *1791*, 683.

Française, en 1762, une tragédie, *Eponine*. Cette pièce, dont l'action se plaçait à l'époque gallo-romaine, avait obtenu peu de succès. Plus tard, estimant qu'elle offrait néanmoins un certain attrait, on songea au secours que la musique pouvait lui apporter. Elle fut donc métamorphosée en « tragédie lyrique », avec la collaboration de Gossec, et le nouveau titre de *Sabinus*.

Sabinus, après des compétitions entre acteurs, qui avaient horripilé la placidité de Papillon de la Ferté, « Intendant général des Menus-Plaisirs », et de longues répétitions, fut représenté à la cour, à Versailles, le 4 décembre 1773, à l'occasion du mariage du comte d'Artois, le futur Charles X. Il vit quelques temps après, le 22 février 1774, le feu de la rampe de l'Opéra. L'interprétation était excellente : Gelin et Mme Larrivée, pour le chant ; Vestris, Gardel et la Guimard pour la danse. D'après un inénarrable adepte de la musicographie que j'ai quelque peu rudoyée précédemment, Castil-Blaze, l'aimable duc de Richelieu, le protecteur de Voltaire, aurait fait don au théâtre des costumes et des décors qui avaient servi à la cour. Bien que je n'accepte que sous bénéfice d'inventaire tout ce qui vient de cette école, je crois cependant la chose possible. En effet, la subvention budgétaire aux théâtres officiels, qui, actuellement, passe par le contrôle du Parlement, prenait quelquefois, sous l'ancien régime, cette forme en nature.

L'œuvre, en présence de certaines critiques, fut rognée d'un acte, réduite à quatre.

Mais, néanmoins, elle quitta l'affiche. C'est alors que la spirituelle Sophie Arnould trouva cette épigramme, souvent citée, que le public était un ingrat de s'ennuyer, quand on se mettait en quatre pour lui plaire (1). Que l'on se souvienne enfin que, malheureusement pour Gossec, aussitôt après son début à l'Opéra, la mode secoua toute la société d'un frisson musical. En effet, l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, le champion de l'école française dans la querelle des gluckistes et des piccinnistes, arriva sur notre première scène lyrique le 19 avril suivant. Elle fit oublier ce qui l'avait immédiatement précédée.

Les quelques années qui avaient passé sur les déboires que Gossec avait rencontrés à la Comédie-Italienne, en avaient certainement atténué chez lui l'impression amère. Il s'entendit donc de nouveau avec ce théâtre. Au commencement de l'année 1774, on s'apprêtait à y prendre *le Périgourdin*, un sien opéra-comique jadis donné chez le prince de Conti. Mais une difficulté, surgissant tout-à-coup, évoqua sans doute dans l'esprit du compositeur des souvenirs plutôt désagréables, car son manuscrit fut retiré par lui (2).

---

(1) Boysse, *Journal de la Ferté* (1887), 349. — *Corres. litt*, x, 394. — Spect. de Paris de 1775, 209. — Bachaumont, xxiv, 184. — *Rev. mus.*, v, 222. — *Merc.* mars 1774, 153 ; avr. 1774, i, 159. — Castil-blaze, *L'Ac. imp. de mus.*, i, 299. — Th. de Lajarte, *Cat. de la Bib. de l'Op.*

(2) *Bulletins de l'Ac. roy. de Belgique*, deuxième série, xl (1875), 627.

En février de la même année, le chanteur Compain, l'un des deux directeurs du Théâtre-Français de Bruxelles, vient à Paris, afin d'y approvisionner leur répertoire. Il entre en relations avec Gossec. Des pourparlers s'engagent au sujet de ce même *Périgourdin*, que l'auteur offre pour 40 louis; mais ils n'aboutissent pas, la somme étant estimée trop forte par la partie prenante.

Sur les entrefaites, ces entrepreneurs de spectacle confient à notre musicien le livret d'une comédie héroï-pastorale en trois actes, *Berthe*, d'un certain Regnard de Pleinchesne, ancien officier français. Gossec se met alors au travail; mais ses occupations — n'oublions pas qu'il était, en ce moment, à la tête du Concert Spirituel — l'empêchent d'avancer beaucoup. Dans ces conditions, son confrère Philidor et un certain Botson deviendront ses collaborateurs, et *Berthe* sera représentée pour la première fois, à Bruxelles, le 18 janvier 1775. La musique sera trouvée charmante, mais le poème un peu froid (1).

Les circonstances de notre récit nous avaient momentanément éloignés de l'Opéra. Elles nous y reconduisent directement. En avril 1775, c'est-à-dire au début de l'année financière, Gossec fit partie de son personnel, en qualité de « maître de musique pour le service du théâtre », aux appointements mensuels et surtout

---

(1) *Bulletins de l'Acad. roy. de Belgique*, deuxième série, XL (1875), 627.

modestes de 86 livres, 6 sols, 8 deniers (1).

Peu après, l'Académie royale de musique vit se produire, coup sur coup, deux chutes successives : *Céphale et Procris* de Grétry, et *Cythère assiégée* de Gluck. Son administration eut alors l'idée, pour ramener le public et les recettes, de revenir à un genre de spectacle bien bizarre, qui a joui d'une vogue incroyable pendant tout le cours du XVIIIe siècle, et que l'on appelait « fragments ». C'était une juxtaposition d'actes d'opéras différents. Cela se passe encore malheureusement ainsi, mais d'une façon exceptionnelle, pour les spectacles de gala seulement.

Reconnaissons néanmoins que, dans le cas qui va nous occuper, l'accolement en question n'aura rien d'excentrique, car l'ensemble se composera d'unités et non de fractions. En effet, le 26 septembre 1775, parurent, pièces du même Chabanon que nous avons déjà cité, *Alexis et Daphné* et *Philémon et Baucis*, que Gossec avait complétées de son talent. Le spectacle captiva, d'abord par la musique, dans laquelle on trouva « des airs d'un chant flatteur », et ensuite par une splendide mise en scène, où l'on remarqua, pendant la seconde pièce, « un débordement d'eaux bien imité ». A la neuvième représentation, l'on ajouta un acte des *Talents lyriques* de Rameau. *Philémon* fut repris en 1780, et atteignit alors le chiffre d'une

---

(1) Archives de l'Op., Emargements, carton 22.

trentaine de représentations. Il fut le plus beau succès de Gossec à l'Opéra (1).

L'auteur de *Sabinus*, en avril 1778, était passé « maître de musique des chœurs », avec une majoration notable dans ses appointements mensuels, 250 livres (2). Par suite, son talent de compositeur sera plus fréquemment utilisé par cette scène, d'une façon plus ou moins saillante, il est vrai.

Au commencement de 1778, une nouvelle direction lui demande un intermède en un acte. Il se hâte aussitôt et, fidèle, apporte, le 26 mai, *la Fête de village*. L'ouvrage disparaît après des remaniements, des amputations et quatre représentations seulement (3).

Sa réputation de bon musicien ne souffrira pas néanmoins de tous ces mécomptes, et, nombre de fois, confrères et directeurs recourront à son talent pour des arrangements divers. C'est ainsi que, tout en travaillant à *la Fête de village*, il opère, à un acte d'*Alceste*, des retouches que Gluck ne pouvait réussir à mener à bien (4). Ensuite, à la prière de ce compo-

---

(1) *Corresp. litté.*, XI, 127. — *Merc.* oct. 1775, 164. — De Lajarte, ouv. cité.

(2) Ar. de l'Op., C. 23.

(3) *J. de Paris*, 26 27 et 28 mai 1778. — *Corr. litt.*, XII, 97. — De Lajarte, ouv. cité.

(4) Bachaumont, IX, 139. — *Alceste*, éd. Pelletan (notice), 35, 38, 53 et 55. — *Suite du recueil de notices historiques lues dans les séances pub. de l'Ac. r. des Beaux-Arts* (1837). Notice de Quatremère de Quincy, 6.

siteur, et à ses applaudissements, il écrit la musique des *Scythes enchaînés*, divertissements du chorégraphe Noverre, qui est ajouté à *Iphygénie en Tauride* (1). L'addition est opérée au bout de quatre représentations, le 18 mai 1779.

C'est encore lui qui fait la presque totalité de *Mirsa*, ballet en trois actes de Gardel l'aîné. Cette « pantomime en action » comme l'on disait, qui ne constitue, en somme, qu'une variété de « fragments », voit sa partie musicale puisée dans des œuvres diverses. *Mirsa* paraît, la même année 1779, le 18 novembre. Elle avait été jouée à Versailles, pendant le mois de mars précédent, à la cour et au théâtre de la ville. Sa grande vogue durera jusqu'en 1808 (2). Signalons enfin que, dans les derniers mois de 1784, l'Opéra caresse un instant le projet de reprendre *Castor et Pollux* de Rameau, mais après remaniement total et complet, comme cela se fait fréquemment alors, sans la moindre vergogne d'ailleurs. Pour cela, on veut confier un acte à divers auteurs : Piccinni, Langlé, Sacchini et Grétry. A Gossec on réserve le deuxième, le plus difficile, ce qui est tout à son honneur. Mais le projet n'a pas de suite (3).

---

(1) *J. de Paris*, 3 juin 1779. — *Iphigénie en Tauride*, éd. Pelletan (notice), 27. — BEFFARA, *D. de l'A. r. de mus.*, ms. de la Bib. de l'Opéra.

(2) *J. de Paris*, 18 et 19 juil. 1779. — BEFFARA, de LAJARTE, ouv. cités.

(3) Archives Nat., O[1], 626.— Cité par M. de

Depuis que ce travail se déroule, j'ai, — ce qui en eût, certes, atténué l'aride sécheresse si j'avais cédé, — en mainte occasion été tenté de laisser jaillir certaines observations qui se présentaient d'elles-mêmes. J'éprouve, en ce moment encore, semblable désir ; mais j'y résiste, me conformant ainsi au plan que je me suis tracé. Mon opinion, en effet, si je procédais autrement, se laisserait sans doute parfois deviner. Ce serait beaucoup trop tôt. Elle pourrait être suspectée de partialité, comme ne tenant pas compte de certains éléments d'appréciation. Je ne la déduirai donc qu'ultérieurement, et de la totalité des faits en cause.

Pour des raisons analogues à celles que j'ai fait valoir à l'occasion du Concert Spirituel, nous continuerons, si l'on n'y voit point d'inconvénient, de parler, pendant quelque temps encore, jusqu'à la Révolution, de notre première scène lyrique.

Gossec avait rempli, à la satisfaction générale, ses fonctions de « maître de musique des chœurs ». Il avait de plus répété des preuves suffisantes de son talent de compositeur. Aussi, en avril 1780, « du vœu même des sujets », il passa « maître de musique au théâtre ». Ce fut sans augmentation de traitement, mais avec part dans les bénéfices, et agréable surprises de gratifications annuelles et variables (1).

Curson (Rev. int. de m., 1898, 870) et par M. Brenet (*Grétry*, 177). M. de C. donne à tort la date de 1785.

(1) Arch. de l'Op., C. 24 — Arch. Nat.,

On ne saurait que difficilement déterminer la nature des occupations qui découlèrent pour lui de cette nouvelle fonction. A cette époque, en effet, le « maître de musique » dirigeait l'orchestre, en principe. Cependant, lorsque le directeur était musicien, lui, généralement, se chargeait de ce soin. La seule chose que l'on peut affirmer, c'est que la partie matérielle resta complètement étrangère à l'auteur de *Sabinus*, car un comité de plusieurs membres y veillait, dont chacun était délégué à une spécialité, décors, habits, etc.

Puisque nous en sommes à cette question de boutons de mandarinat, épuisons la en ajoutant qu'à partir d'avril 1781, Gossec figure comme « sous-directeur du chant », et, en avril 1782 jusqu'à la rentrée de 1783, tout seul, en tête de la liste du personnel, avec le titre de « compositeur » (1).

Le 8 juin 1781, la salle de l'Opéra fut détruite par le feu. Alors, comme on l'avait fait une première fois en 1763, en semblable impasse, des concerts furent organisés dans la salle du Concert Spirituel. Le personnel du théâtre dut les constituer. La série, qui commença dès le 19 juin, s'éleva au nombre de 14. Quelques-unes des œuvres de Gossec y furent exécutées, symphonies, passages de *Sabinus* et de *Mirsa* (2).

O^1 615^1 ; O^1 620^9. — Il n'était donc pas encore sous-directeur, comme le dit M. Constant Pierre (*L'Ecole de chant de l'Opera*, 19).

(1) Arch de l'Op., C. 25

(2) *J. de Paris*. — BEFFARA, ouv. cité.

Dans le même ordre d'idées, le 19 février 1785, l'Opéra donna, toujours dans ce local, un concert de bienfaisance au profit de l'Ecole des aveugles, fondée par Valentin Haüy (1). Détail typique des instincts égoïstes de l'aristocratie d'alors, on prévient « les dames que, pour éviter les impressions désagréables, chaque aveugle aurait un bandeau sur les yeux. » L'audition comprit une *Hymne adressée au ciel par les aveugles-nés*. Cette œuvre fut chantée par les inséparables Chéron, Lays et Rousseau.

Pendant la période que nous venons de parcourir, la scène musicale française avait subi — je l'ai déjà rappelé — le choc habile et le triomphe éclatant des idées réformatrices du parti gluckiste. Dès le bruit du premier appel, Gossec s'était élancé dans cette vaillante cohorte.

Ces divers événements lui mirent sans doute en l'esprit, l'idée de s'essayer de nouveau dans le genre tragique. Son audace de réformiste s'empara de l'ancien poème de *Thésée,* de Quinault, qui avait jadis inspiré Lully. Quelques années auparavant, Mondonville, le maître de chapelle de Louis XV, avait déjà étendu la main vers ce même poème ; mais son amour de la réclame l'avait poussé à ce geste avec trop d'ostentation. Quant à Gossec, il fut plus modeste, par consé-

---

(1) *J. de Paris*, 19 fév. 1785. Cité par M. Brenet

quent plus simple. Pendant la période d'attente et d'appareillage, les amitiés du parti gluckiste lui donnèrent un vigoureux coup d'épaule qui le poussa dans le courant de l'opinion. Le littérateur Métrat nous en fournit un témoignage. Gossec avait reçu de la cour, à Versailles, un accueil plutôt froid, dans une de ses œuvres. Alors pour le consoler de ce petit échec, tout en lui attirant du même coup les bonnes grâces du public, l'on fit circuler le quatrain suivant qui ne manque certes pas d'esprit (1) :

Gossec, la cour blâme tes chants
Et Paris en dit des merveillles :
C'est que les oreilles des grands
Sont toujours de grandes oreilles.

Plusieurs coopérèrent au remaniement de la pièce de Quinault, notamment Rochon de Chabannes, que je n'ai plus à présenter, et Morel, un ex-écumeur de la spéculation. L'opération comporta de grands pourparlers qui retardèrent les représentations. La première eut lieu le 1er mars 1782. Elle ne fut suivie que de quinze autres, malgré la sympathie ambiante, et le notable appoint du rare talent des interprètes, Larrivée, Legros, Mlle Saint-Huberti et la Guimard. Le livret avait été réduit à quatre actes. On prétendit malicieusement que les vers de Quinault

(1) *Corresp. secrète*, 14 fév. 1782.

avaient été traités légèrement par le poète, et lourdement par le musicien (1).

Voyant qu'avec les genres que l'on y pratiquait déjà, il ne réussissait toujours pas à l'Opéra, Gossec voulut alors y tenter la fortune avec un autre qui n'y avait point encore paru : une mixture agréablement dosée de dramatique et de familier. Le Morel que nous connaissons déjà, tira de Berquin le livret de *Rosine ou l'Epouse abandonnée*. Après cela, il s'embusqua derrière un élève de Gossec, un certain Gersin, vilain drôle que nous retrouverons plus tard. *Rosine*, opéra en trois actes, parut aux chandelles le 14 juillet 1786. La musique, à part les airs de danse, sembla « insignifiante ». Bref, un insuccès complet (2).

Nous signalerons enfin, avant de quitter momentanément le domaine théâtral, les circonstances qui motivèrent une autre partition, très minime, de Gossec. Le littérateur Rochefort avait fait une traduction de l'*Electre* de Sophocle. Les comédiens du Théâtre-Français avaient d'abord refusé cette pièce ; mais bientôt ils reçoivent l'ordre de la jouer à la cour. Ils s'exécutent en janvier 1783. Il paraît que l'œuvre, pour laquelle Gossec avait écrit des chœurs,

---

(1) *Corr. litt.*, XIII, 93.— Bachaumont, XX, 68, 128, 152. — *Merc.*, mars 1782, 82 — *J. de Paris*, 2 et 9 mars 1782. — Th. de Lajarte, ouv. cité.

(2) *Corr. litt.*, XIV, 438. — Bachaumont, XXXII, 190. — *Merc.* juil. 1786, 174.

dégagea un ennui si considérable, qu'on la mit aussitôt de côté. Ce fut pour toujours, et elle y entraîna la musique qui lui tenait compagnie (1).

Mais nous voici arrivés à un brusque tournant de l'histoire de l'humanité, vers lequel nous entraîne notre récit. De notre vieille terre de France se répand une avalanche d'évènements et de principes qui s'abat sur le monde entier, en l'ébranlant. L'on comprend qu'il s'agit de la Révolution française.

De ce côté, nous allons heurter le bouillonnement terrible et tragique d'éléments les plus contraires : audace et lâcheté, bonté et férocité, indépendance et servilité, croyances gardées et convictions piétinées, déclarations loyales et subtilités hypocrites, formules creuses et idées pratiques. Nous, musiciens, n'avons certes pas à nous arrêter aux détails des faits qui se dérouleront sous nos yeux; mais il nous en faut néanmoins bien saisir le caractère d'ensemble, pour jouir de la parfaite compréhension de la nouvelle musique qui soulignera certains d'entre eux.

Les divers pouvoirs suprêmes d'alors ont eu la préoccupation, très explicable pour qui connaît bien l'humanité, de donner des fêtes publiques. Ces fêtes nationales — on les appelait ainsi — furent nombreuses, et comportèrent un but soit politique, soit militaire, soit religieux, soit

---

(1) *Corr. litt.* XIII, 247.

moral. Notre art y fut naturellement utilisé. On lui confia des missions spéciales, correspondant chacune à la circonstance qui s'offrait, annuelle ou accidentelle. Il dut tour à tour livrer des hymnes guerriers pour stimuler le soldat, des sonorités triomphales pour décerner le laurier à l'héroïsme, des mélopées funèbres pour pleurer un deuil de la patrie, des mélodies austères ou des chants religieux pour élever l'âme de la masse. Chacune de ces œuvres affichait son cachet particulier ; mais sur toutes planait un caractère commun de majesté.

Gossec, nous l'avons vu, n'avait eu qu'à se louer à tous égards des procédés de l'ancien régime à son endroit. Il ne pouvait guère se poser en victime. Sans être un repu, c'était un satisfait. Néanmoins, mis en présence des nouvelles idées, il les admet comme justes. Sans un seul instant d'hésitation, il les embrasse avec ardeur. Tout en laissant de côté la politique qui n'a rien à voir ici, car elle y serait inutile et surtout déplacée, nous aurons le devoir de juger un geste aussi net, une attitude aussi tranchée. Pour cela, au moment de nous séparer, une petite incursion dans le domaine psychologique suffira. D'ailleurs, elle nous fournira du même coup l'explication toute naturelle de problèmes, que l'examen de certaines œuvres énumérées actuellement, aura fait se dresser.

Bien que l'auteur de la *Messe des Morts* fût déjà un peu touché par l'âge, — il comptait 55 ans au début de la nouvelle

ère, — son rôle dans ces fêtes a été non seulement actif, mais prépondérant. Il fut rajeuni par l'enthousiasme. Fréquemment on le trouvera parmi les organisateurs et surtout les compositeurs de ces solennités. Toute une génération d'œuvres nouvelles jaillit de sa collaboration avec le poète Marie-Joseph Chénier notamment. C'est lui qui, parmi ses confrères, apporte le plus fort contingent de compositions : 33 (1). Le seul qui s'en approche dans cet ordre d'idées est Catel, son élève, avec un chiffre de 24 compositions.

D'ailleurs, les contemporains, frappés de l'évidence de la particularité, ont décerné à Gossec un surnom caractéristique: « Le Tyrtée de la Révolution ». Souvenons-nous enfin d'une phrase souvent citée, que j'ai trouvée pour la première fois en 1841, phrase qui a fait fortune, non seulement parce qu'elle est juste, mais, de plus, très heureuse et pittoresque: « La Révolution peut être comparée à un grand drame lyrique, paroles de M.-J. Chénier, musique de Gossec, décoration de David (2). » Il est donc possible d'affirmer que Gossec incarne la musique révolutionnaire, et que tous les autres artistes qui se

---

(1) M. Constant Pierre, auquel une œuvre a échappé, n'en énumère que 32, dans sa *Musique des fêtes et cérémonies de Révolution*. Dans la notice, p. 12, il énonce, par une erreur de plume, sans doute, le chiffre de 25. Le chiffre suivant, qui concerne Catel est également erroné.

(2) *France musicale*, 1841, 145.

sont partagé le genre, n'ont été que des sous-Gossec, ou tout au plus des contre-Gossec. C'est dire que son étude, à ce point de vue spécial, recèle des réserves d'intérêt.

L'histoire de fêtes de la Révolution, dans leur partie purement musicale, a été déjà tracée par deux écrivains qui ont étudié de très près la question : M. Julien Tiersot et M. Constant Pierre (1). Ces pages, de mérites divers, de buts différents, font plus ou moins revivre sous nos yeux un moment des plus pittoresques de notre passé.

On se rappelle les origines des fêtes nationales, la série de circonstances qui les amena. Aussitôt après la prise de la Bastille, et surtout l'abolition des privilèges, aux dates respectives des 14 juillet et 4 août 1789, eurent lieu des cérémonies religieuses dans certaines églises. « MM. de l'Académie royale de musique », notamment, exécutèrent la *Messe des Morts* de Gossec au prieuré de Saint-Martin-des-Champs, à Saint-Laurent et à Sainte-Marguerite, en l'honneur « des citoyens morts

---

(1) J. Tiersot, *Les Fêtes de la Révolution française*, dans le *Ménestrel* de 1893-4. — *Revue int. de mus.* de 1898, 1er août, *Trois chants du 14 juillet*. — C. Pierre, *Musique exécutée aux fêtes nat. — Sur quelques hymnes et faits de la Révolution.— Art music.* du 18 janv. 1894: *Les anniv. du 21 janv. sous la Rév. — Musique des fêtes et cérémonies de la Rév.— Sarrette. — La Fête du 14 juillet* 1794, dans la *Rev. dramat. et music. de* 1894, 608.

victimes de leur zèle patriotique ». Dans la rue, des processions et des démonstrations militaires. N'oublions pas enfin des banquets entremêlés de refrains civiques.

La Fayette organisa la garde nationale parisienne, composée en grande partie de bourgeois et de quelques anciens militaires, dans lesquels les gardes françaises dominaient. Sarrette, un des capitaines du nouveau corps, ayant la passion de notre art, et surtout un remarquable talent d'organisateur, veut réunir les débris de la musique des gardes françaises, pour en former un groupement qui deviendrait la musique de la garde nationale. L'exécution suivra de près le projet : réussissant pleinement dans ses démarches, il réalisera enfin, avec le concours désintéressé de plusieurs bonnes volontés, la conception à laquelle il avait consacré toutes les ressources de son intelligence et tous les efforts de son activité. Le 27 septembre, aura lieu, à Notre-Dame, la bénédiction des drapeaux de la garde nationale parisienne. Pendant la solennité, des symphonies militaires de Gossec furent jouées, dont on garda longtemps le souvenir.

La première fête nationale, à proprement parler, sera la Fédération. La veille, le 13 juillet 1790, avait été exécuté à Notre Dame, par plusieurs centaines de musiciens, un « hiérodrame », *la Prise de la Bastille*, dont paroles et musique émanaient de Marc-Antoine Désaugiers. Le lendemain, le grand jour, sur le Champ-de-Mars aménagé de façon grandiose, exultera

une émotion indicible, éclatera un enthousiasme délirant. Dans cette circonstance, le rôle de la musique restera plutôt effacé. Après la messe dite par Talleyrand sur l'Autel de la Patrie, et le serment, seront chantés un *Te Deum* et un *Domine salvum*, spécialement écrits par Gossec pour la solennité. Lui-même, conduisant l'exécution, ébranlera une masse chorale importante, de nombreux instruments à vent, — notamment cinquante serpents pour renforcer la basse, — un orgue et une forte bande de tambours (1).

L'auteur de la *Messe des Morts*, en effet, avait été, officieusement d'abord, « lieutenant maître de musique », dès la tentative de constitution de la musique de la garde nationale. Ces fonctions, officielles ensuite, en octobre 1790, lors d'une décision de la municipalité qui organisa cette phalange administrativement, lui rapportèrent des appointements de 2,500 livres.

Ainsi, nous rencontrons Gossec dès la première fête nationale. Il donne le branle. Nous le retrouvons à la deuxième, qui eut lieu encore au même endroit, le 20 septembre suivant, pour célébrer la mémoire de ceux qui avaient péri en combattant l'insurrection du régiment suisse de Châteauvieux, à Nancy. Cette fois, il n'y est

---

(1) On voit ainsi que M. C. Pierre commet encore une petite erreur lorsqu'il déclare (*La musique exécutée aux fêtes nationales*, 51) qu'un orchestre d'instruments à vent accompagne pour la première fois les voix, le 11 juillet 1791, dans le morceau *Peuple, éveille-toi!* de Gossec.

pas seul comme compositeur. Sa *Marche lugubre* coudoie les productions de confrères.

Dans ce travail, il serait évidemment fastidieux de s'avancer pas à pas dans des détails maintenant connus, par une pénible énumération de tous les morceaux que Gossec a faits pour la Révolution, jusqu'à la *Cantate funèbre en mémoire de plénipotentiaires de Rastadt*, en 1799, le Benjamin de la série. Je me contenterai de mentionner les pages saillantes, celles qui ont été le plus exécutées pendant cette période:

La *Marche lugubre*, déjà citée, que l'on entendit dans plusieurs fêtes funèbres de la Révolution et même de l'Empire, et, pour la dernière fois, aux obsèques de Méhul, en 1817.

Le *Chant du 14 juillet*, remaniement d'une composition qu'il avait écrite en 1790, à la mémoire de Voltaire.

L'*Hymne à Voltaire* et, tiré du *Samson* de ce... philosophe, — j'allais dire « poète », — le *Peuple, éveille-toi* ! à partir du 11 juillet 1791, date de la translation des cendres du mordant écrivain au Panthéon

La *Ronde nationale*, à partir du 15 avril 1792, date de la fête donnée en l'honneur du retour des Suisses de Châteauvieux.

L'*Hymne à l'Etre Suprême*, à partir du 8 juin 1794 (20 prairial an II), date de la fameuse fête célébrée au Champ de-Mars, dans le but de rendre officiellement hommage à la Divinité.

Enfin des *Marches* et *Symphonies pour instruments à vent*, et deux orchestrations de *la Marseillaise*, dont une notamment, celle de *l'Offrande à la Liberté*, fit oublier les autres qui l'avaient précédée.

Terminons ce qui concerne la musique exécutée aux fêtes nationales par une simple remarque Les œuvres que Gossec avait écrites sous cette forme, ont disparu avec l'époque qui les avait provoquées. Rappelons que, d'ailleurs, seules, deux pages de ce cycle ont survécu : *le Chant du Départ* de Méhul et *la Marseillaise* de Rouget de Lisle, cette clameur sonore, audacieuse et terrible !

L'on voit bien maintenant le rôle prépondérant joué par Gossec dans cette période troublée. Il ne faudrait pas l'attribuer uniquement à son talent et aux circonstances. On serait incomplet. L'on doit ajouter ses relations personnelles avec certains gouvernants. Il en fréquentait, de façon sinon intime, tout au moins cordiale.

Ainsi, un jour, sous la Terreur, dans le salon de Robespierre, il se trouvait en compagnie notamment de Tallien, Barrère, Cambacérès, Lays, Talma, Chénier et Camille Desmoulins. Ce dernier lut un poème d'opéra-comique intitulé *Emile* ou *l'Innocence vengée*. La noblesse y était naturellement fort malmenée, mais pas le monde pastoral, surtout ses atours et son matériel d'exploitation. Voici le sujet en deux mots : un grand seigneur abandonne,

après l'avoir séduite, une jeune fille qui vivait heureuse et tranquille dans la paix d'un village.

Gossec fut, séance tenante, prié par les assistants de se charger de la partie musicale de cette pièce. Il la commença effectivement ; mais les évènements vinrent bientôt donner une autre direction à ses travaux. Lui-même racontant l'aventure plus tard, ajoutait qu'il n'oublierait jamais cette réunion d'hommes violents, écoutant avec intérêt une œuvre aussi douce (1).

Son talent, ses relations et les circonstances ayant ainsi poussé Gossec au premier plan de l'actualité, tout le monde accepta la prépondérance de cette situation. La reconnaissance officielle intervint même.

Elle se manifeste le 1er vendémiaire an V (22 septembre 1796), dans une proclamation faite au Champ-de-Mars, conformément à un arrêté des directeurs, pour l'anniversaire de la fondation de la République. L'on cite « les noms des poètes et des compositeurs qui ont contribué à l'ornement des fêtes nationales depuis la conquête de la liberté et auxquels la nation adresse un tribut de reconnaissance ». Le passage suivant dut particulièrement toucher et flatter notre musicien : « Au premier rang des compositeurs républicains, la nation place et proclame : le citoyen Gossec, l'un des cinq inspecteurs du Conservatoire de musique, connu par vingt-trois morceaux

---

(1) Escudier, *Les Musiciens du temps de l'Empire*, 11.

de musique, et qui ne laisse guère échapper une seule fête civique sans offrir son tribut de talent à la patrie » (1).

Pourtant, un jour, une voix de protestation s'éleva. C'était pour ainsi dire fatal : point d'opinion sans dissidence, ni de groupe sans mécontent. Un rédacteur des *Spectacles de Paris*, en 1793, se plaint que les œuvres de Gossec apparaissent trop fréquemment dans les fêtes nationales. Cela empêcherait deux compositeurs qu'il cite,— des amis, probablement, — d'obtenir l'exécution d'un hymne funèbre par eux composé. Il ajoute, en guise de couplet : « Ces exclusions blessent l'Egalité et la Liberté ; c'est une aristocratie digne de l'ancien régime que d'étouffer les talents de ses frères, et le citoyen Gossec, homme libre, doit savoir que les succès qu'on obtient, imposent l'obligation de se prêter à ceux de ses semblables » (2). Mais ce ne fut là qu'une exception, un cri fluet et fluent. Passons.

Faisons un dernier tour du côté du théâtre.

Quand, dans la vie d'une nation, sonne une heure troublée, le théâtre est forcément touché par la crise. Il devient une sorte de tribune. Chaque parti politique, entendant bien saisir toute occasion de s'adresser à la foule, ne laisse pas échap-

---

(1) *Le Rédacteur*, 13 vendémiaire an V. Cité par M. Tiersot.

(2) *Spectacles de Paris*, 1793, 236. Cité par M. Tiersot.

per celle-là. Le pouvoir dispose des spectacles subventionnés, officiels ; l'opposition, des spectacles libres. Il s'ensuit que la scène se métamorphose alors en une sorte de passerelle, par laquelle la politique se fraye un chemin jusqu'au public. Ici, c'est-à-dire à l'Opéra, nous trouverons toujours Gossec au point de départ.

C'est lui qui a introduit la politique à l'Opéra, le 2 octobre 1792, avec *l'Offrande à la Liberté*. Théodore de Lajarte, le premier et le seul qui ait spécialement étudié la question, prétend que ce fut en 1793, avec le *Triomphe de la République*(1). Cela ne prouve qu'une chose : c'est que ce superficiel historien aurait dû profiter de sa situation à la Bibliothèque de l'Opéra, pour regarder d'un peu plus près les documents qui étaient confiés à sa sollicitude.

L'Offrande à la Liberte était une petite scène lyrique, une « mise en action », par Gardel, du *Chant des Marseillais* (*la Marseillaise*). Jusque dans les premiers jours du mois de décembre suivant, elle fût ajoutée à tous les spectacles, parfois même incorporée à la pièce que l'on représentait, par exemple à *Mirsa*, ballet dont nous avons déjà parlé.

Quant au *Triomphe de la République* ou le *Camp de Grand-pré*, divertissement lyrique en un acte de M. J. Chenier, il parut le 27 janvier 1793. Un morceau ap-

---

(1) T. de Lajarte, *La politique dans le répertoire de l Opéra*, *Nouvelle Revue*, avr. 1881, 884.

pelé *Ronde de Grand-pré*, en fut retenu et survécut longtemps au reste de l'ouvrage. Citons enfin *La Nouvelle au camp* ou *Le Cri de vengeance*, scène lyrique en un acte, qui fut jouée à partir du 14 juin 1799. Comme elle parut sans nom d'auteur, de Lajarte, en sa présence, resta hésitant. C'était tout simplement une mise à la scène de la *Cantate funèbre en mémoire des plénipotentiaires de Rastadt*, dont il a été question plus haut, et qui avait été chantéeau Champ de-Mars, quelques jours auparavant.

Pendant que notre œil se promenait sur les faits et gestes de Gossec dans le domaine artistique et dans le domaine politique, que notre regard s'attachait sur les plus importants, son activité s'étendait sur une spécialité qui absorbait sa sollicitude : la pédagogie musicale. Afin de voir dans quelles circonstances il le fit pour la première fois, il nous faut revenir beaucoup en arrière.

L'on sait que, de 1672 à 1807, l'Opéra entretenait, pour son usage exclusif, une école de chant qui avait été fondée par Lully. On l'appelait « l'Ecole du magazin », parce qu'elle siégeait au magasin de décors de ce théâtre, rue Saint-Nicaise, rue que rendit célèbre l'attentat dirigé contre le Premier Consul. Depuis 1775, étant donnée la nature de son emploi à l'Opéra, l'auteur de la *Messe des Morts* avait pu examiner de près le fonctionnement de cette institution. Il trouvera que son enseignement ne sert « qu'à gâter les voix, à

les rompre, à établir les plus mauvais principes sur la manière de chanter ». Bref, vers 1780, il formulera tout un faisceau de critiques à l'encontre du personnel, des méthodes et des élèves « qui ne savent pas solfier ». Il demandera la réforme de cette ancienne école, et la création d'une nouvelle. Signalons enfin qu'il réclamera des exercices d'ensemble des élèves, où le public serait admis en payant. C'était, en somme, l'esquisse des Exercices publics des élèves du Conservatoire, qui obtinrent tant de vogue au commencement du siècle suivant. Ce projet ne fut pas adopté (1).

A l'époque dont nous parlons, l'enseignement musical était surtout dispensé dans les maîtrises. De l'avis commun, il laissait grandement à désirer. C'est alors qu'en 1783, germa la pensée d'établir à Paris, à l'instar de ce qui se passait en Italie, une école spéciale, officielle, où il y aurait simultanément place pour la musique et la déclamation.

Ainsi, chez nous, dès l'origine même du problème, s'étale l'intervention du pouvoir. Or, aux corporations d'alors, à l'initiative privée, en un mot, incombaient les mesures à prendre en l'occurrence. Mais elles n'en ont rien fait, intoxiquées, empoisonnées, paralysées qu'elles étaient par les abus. A vrai dire, cela ne demeure plus regrettable à l'heure présente, car ce que l'on aurait édifié, se serait, peu après, avec

---

(1) C. Pierre, *L'Ecole de chant de l'Opéra*, (1896), 18.

les organismes similaires, trouvé rasé par la bourrasque révolutionnaire.

Le principe d'une école fut donc retenu. Dauvergne, puis Piccinni, auxquels on avait proposé le poste de directeur, déclinèrent cet honneur comme insuffisamment avantageux. Gossec, auquel il fut offert, l'accepta, d'autant qu'il n'était plus attaché à notre première scène lyrique depuis quelques mois. Le 3 janvier 1784, un arrêt du « Conseil d'Etat du Roy » insuffle la réalité à « l'Ecole royale de chant et de déclamation ». Cette école ouvre ses portes le 3 avril suivant. On l'appelle « l'Ecole des Menus », parce qu'elle se tient aux « Menus-Plaisirs du Roy », faubourg Poissonnière (sur l'emplacement de notre Conservatoire actuel). La cueillette de Gossec à la bourse des contribuables, allège annuellement celle-ci de 3.600 livres.

Il n'est pas d'institution ici-bas qui soit parfaite. Nous avons vu Gossec non seulement montrer, mais faire entendre la critique à l'encontre de « l'Ecole du Magazin ». A son tour, il va en recevoir le choc. En effet, après trois années d'existence, le nouvel établissement fut pris à partie dans la presse. Cependant, pour ne pas aller trop loin dans le sens agressif, on offrait un peu de baume à la personnalité directoriale. On dit, en effet, qu'il faut louer Gossec « de sa grande honnêteté, de son intelligence dans la conduite des élèves, de son activité, de sa prudence, toutes qualités essentielles pour sa place de directeur ».

Notre musicien, pour couvrir son monde, répond par lettre qu'en présence du peu de temps qui s'est écoulé depuis que l'école fonctionne, l'on ne peut encore juger le résultat obtenu. Mais il le fait copieusement. Il avait d'ailleurs la plume facile, — trop facile même, au dire larmoyant de nos marchands d'autographes.

Signalons que Gossec réclame la création d'une seconde classe de français. « Nos grands sujets, — dit-il, — restent dans l'ignorance. » Nous savons, hélas ! que cela n'a guère changé depuis. — Exagération ! m'objectera-t-on immédiatement. De nos jours, nos musiciens professionnels se tiennent constamment au courant des détails nouveaux qui concernent leur art. Presque tous reçoivent des revues musicales. — Oui, répondrai-je ; mais combien peu nombreux ceux qui en lisent les parties intéressantes. La plupart, après s'être juchés sur la montagne des éloges, endroit le moins pittoresque de ces publications, en embrassent, d'un regard circulaire et vaniteux, tout le versant, afin d'apprécier si l'on s'occupe assez de leur petite personnalité.

Quelque temps après, l'Opéra, crispé par la jalousie, ne rève qu'une chose : escamoter le rival, sous une forme d'annexion pure et simple de « l'Ecole des Menus ». Alors Gossec, — la pièce qui nous met au courant de l'incident ne porte pas de signature, mais elle émane vraisemblablement de lui, — à cette entreprise en oppose une autre. Il riposte très habilement, en réclamant à son tour l'annexion de « l'Ecole du

Magazin » à « l'Ecole des Menus », faisant ressortir que, chez celle-ci, l'éducation musicale est plus soignée, plus complète, en un mot plus forte. L'excellence du résultat qu'il fait miroiter, est surtout recommandable : « On coupe le mal dans sa racine ; plus de cabale, plus de division, plus de détracteurs, enfin plus de désertions. » Cela est l'évidence même. Quand on supprime la cause, on supprime l'effet.

Malgré tout, possédant à sa tête un homme de science, d'enseignement et d'organisation, le nouvel établissement prospère, relativement à l'époque. Mais, rejeton de l'ancien régime, en présence de la Révolution, il deviendra impuissance et stérilité. Les appointements des professeurs seront successivement réduits, rayés de l'état de la maison du roi, et payés après décision des représentants du peuple. Enfin, en 1795, une loi supprime l'école, en la rattachant purement et simplement au Conservatoire, qu'elle constituera. Mais ce Conservatoire ne surgit pas ainsi soudainement, spontanément. On le devine sans peine. Voyons donc comment ce point capital dans l'histoire musicale de notre pays, a été amené.

Le lecteur se rappelle certainement la musique de la garde nationale parisienne. A proprement parler, elle était entre deux hommes : Sarrette, le capitaine, c'est-à-dire l'administrateur, et Gossec, le « lieutenant maître de musique ». Tous deux, non contents de voir leur corps de musiciens participer aux fêtes nationales, voulurent les

utiliser comme personnel enseignant, de façon à former des exécutants pour les musiques de l'armée. Gossec rédigea aussitôt, dans ce but, un « Traité de l'harmonie » qui est resté à l'état manuscrit. C'est ainsi que, le 9 juin 1792, débute « l'Ecole de musique de la garde nationale », dans un local que Sarrette avait loué, en octobre 1790, rue Saint-Joseph.

Mais bientôt, l'on caressa le projet d'élargir l'enseignement que l'on distribuait si généreusement ainsi. En particulier, Gossec dut certainement beaucoup insister, en présence de l'état misérable dans lequel végétait son « Ecole des Menus », et de la grande prospérité que traversait « l'Ecole de musique de la garde nationale ». Aussi, le 8 novembre 1793, tout le personnel de cette dernière, professeurs et élèves, nous offre un spectacle révolutionnairement pittoresque, dont nos conceptions modernes restent très éloignées. Il se rend à la Convention pour présenter une pétition, signée par Sarrette et Gossec, tendant a la création d'un « Institut national de musique ».Comme plaidoyer,on exécuta l'*Hymne à la Liberté* de Chénier et de notre musicien. La cause — on peut le dire — fut entendue, et la proposition adoptée séance tenante.

C'est là, dans cette nouvelle création, au moins autant que dans les fêtes nationales, que se manifeste la débordante activité de Gossec. Il s'occupe d'organiser l'enseignement du chant, des instruments, de l'harmonie et de la composition. En compagnie de Méhul, Cherubini et Lesueur, il

est délégué par ses collègues comme administrateur chargé du choix et de la confection des morceaux à l'usage des fêtes nationales. Il dirige les répétitions générales des auditions qui doivent être données par cet Institut.

Enfin, l'on se rend compte que l'organisation actuelle, avec ses 704 élèves et 129 professeurs, n'est que provisoire, en somme un degré pour en édifier un autre dessus. Gossec élabore un projet plus vaste.

C'est alors que la loi du 3 août 1795 organise le Conservatoire actuel, ce petit séminaire de notre épiscopat musical. Sarrette en est nommé directeur quelques jours après (1).

Gossec était fonctionnaire de cette administration à double titre : comme inspecteur de l'enseignement, et comme professeur de composition. On lui attribuera donc un appartement dans les locaux du faubourg Poissonnière, et des appointements qui varieront par la suite, sans toutefois dépasser 5.000 francs. Sur ces entrefaites, le 1er brumaire au V (22 octobre 1796), jour de l'inauguration du Conservatoire, on le charge d'un rôle capital et officiel, pour lequel sa haute personnalité le désignait. L'administration parle d'abord par Sarrette, et ensuite par lui. Le premier s'étend longuement sur l'état de l'instruc-

---

(1) Sur tous ces points, voir la série de documents, que M. C. Pierre a réunis sous ce titre : *le Conservatoire national de musique et de déclamation en* 1900.

tion musicale en France. Quant au discours de Gossec, qui est très court, il se borne à déplorer que l'on n'ait pu s'installer plus tôt (1).

Peu après, il rédige les *Principes élémentaires de musique*, qui sont adoptés par une commission, pour l'usage des classes du Conservatoire.

Je ne puis faire ici l'énumération détaillée de toutes les manifestations de son ardeur infatigable qui excitait la vie dans son entourage : multiples et divers rapports qu'il rédigeait avec conscience ; nombreuses commissions dont il était membre très zélé ; innombrables démarches qu'il tentait dès qu'une amélioration possible était entrevue. Il me faut faire allusion cependant au devoir que son amitié lui dicta, lorsque le Conservatoire fut violemmené critiqué en la personne de Sarrette, en 1802. Dans cette circonstance, il resta longtemps sur la brèche, tenant tête à l'attaque dans toutes les directions.

Il ne se déchargera de sa tâche que le 1er janvier 1816, en prenant sa retraite, dans la période agitée que traversa le Conservatoire, au moment des évéments politiques que l'on sait. Il n'aura pour vivre, alors, que des ressources modestes. La fortune, en effet, ne lui avait guère souri. En revanche, il avait connu quelques honneurs, ce qui n'était que la juste récompense d'une carrière si bien remplie, et d'une vie

---

(1) Il est reproduit à la p. 188 du *Sarrette* du même auteur.

si laborieuse. Il fut membre de l'Institut, classe de littérature et des beaux-arts, le 12 décembre 1795 (1), c'est-à-dire dès l'origine, et chevalier de la Légion d'honneur en 1804.

Pourtant si Gossec, après avoir traversé la vie en peinant, ne récolta pas l'opulence, même l'aisance, il faut noter qu'il jouissait d'un certain sens des réalités contingentes, non seulement dans les questions d'organisation, mais encore dans les question d'argent. Il ne restait pas confiné dans les spéculations artistiques et théoriques.

Ainsi, au XVIIIe siècle, les compositeurs étaient victimes des agissements peu scrupuleux de la séquelle des éditeurs de musique. (Que l'on veuille bien remarquer que je n'insinue pas ici le moins du monde que la chose n'aurait point été modifiée depuis). Sous ce rapport, notre musicien devait particulièrement se plaindre. Le succès de ses symphonies avait suscité de nombreuses contrefaçons à l'étranger. Il en fut si révolté, que, dès 1774, il déclara formellement que jamais le burin ne reproduirait plus ses œuvres, autrement que par souscription (2). En effet, beaucoup de ses compositions resteront à l'état manuscrit, ce qui fait qu'un certain nombre d'entre elles semblent avoir disparu. Quant à la *Messe des Morts* notamment, elle ne

---

(1) De Franqueville, *Le premier siècle de l'Institut de France*, I, 107.
(2) *Bull. de l'Ac. r. de Belgique*, l. c., 627.

sera lancée dans le commerce que vingt ans seulement après son apparition.

Aussi nous le croisons, se rendant d'un pas allègre parmi les instigateurs d'une entreprise originale, où l'on voit pour la première fois des compositeurs français bien décidés à ne pas se laisser voler, voulant s'évader des mains qui les pressuraient.

Les musiciens de « l'Institut national » ont donc l'idée de se grouper, de devenir éditeurs, pour fournir, chaque mois, à tous les districts de la République, une livraison musicale à l'usage des fêtes nationales. C'était, en somme, une excellente application du principe coopératif, dont nous ne savons pas encore, d'ailleurs, extraire tout ce qu'il peut produire. Mais, le 25 mars 1794, Sarrette, devenu suspect, ayant été conduit en prison, c'est Gossec qui se charge de la première livraison. Il en fait parvenir un exemplaire à la Convention, en l'accompagnant d'une lettre, dont un passage est assez curieux par son ton déclamatoire :

« Qu'un chœur de louanges données à la divinité, à la vertu, au génie au courage, retentisse bientôt d'une extrémité de la France à l'autre. Tandis que, inébranlables à votre poste, forts de l'amour du peuple et de la justice de sa cause, vous assurerez sa liberté par des lois sages et des mesures révolutionnaires, tandis que nos frères, nos enfants versent leur sang pour sa défense, que nos élèves sonnent la charge dans les combats et donnent aux armées le signal de la victoire, nous préparerons les chants de triomphe, etc. ».

Ajoutons que ce magasin, d'abord installé dans l'école, et, plus tard, dans deux autres endroits, existera jusqu'en 1826 (1).

Nous ne pouvons quitter la période révolutionnaire, qui occupe une si large partie de l'existence de Gossec, sans mentionner qu'il n'y a joué aucun rôle politique. Cependant, certains de ses actes d'alors doivent être signalés, parce que significatifs.

Ainsi, le 1er octobre 1790, dans un concert donné à l'occasion de l'ouverture du « Club des étrangers », il exécute un concerto de violon de sa composition (2). Le détail reste typique, car je n'avais jamais rencontré auparavant notre musicien, bien qu'il fût virtuose, se montrant dans un spectacle de ce genre.

A un moment donné, il fut suspecté dans son civisme. A la fin d'août 1792, *les Révolutions de Paris* l'accusèrent de faire partie du « Club de la Sainte-Chapelle », foyer royaliste, et d'avoir apposé sa signature au bas de la pétition de l'avocat Guillaume, pétition qui protestait contre l'envahissement des Tuileries pendant la journée du 20 juin. Gossec répondit qu'il n'appartenait pas au club en question, et qu'il avait retiré sa signature de la pièce incriminée. Le journal fait suivre la rectification de cette phrase à

(1) C. Pierre, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales* (1895), 17.
(2) *J. de Paris* du 1er nov. 1790.

demi satisfaite : « Nous aimons à croire, ainsi que le dit M. Gossec, qu'il a toujours été guidé dans ses démarches par des intentions civiques » (1).

Enfin, un fait connu. Le 8 janvier 1795, il avait été décidé que l'anniversaire de la mort de Louis XVI serait célébré annuellement. Alors, le 21 janvier suivant (2 pluviose an III), « l'Institut national de musique » vient à l'ouverture de la séance, et joue, au dire du *Moniteur*, « une musique douce et délicieuse ». Un membre de l'assemblée demande alors si l'on entend ainsi manifester pour ou contre le tyran. Les exécutants entonnent aussitôt le *Ça ira* et divers autres refrains patriotiques, auxquels se mêlent les cris de : Vive la République ! Vive la liberté ! Vive la Convention !

Gossec, qui dirigeait l'exécution, demande la parole, et répond en témoignant pour son monde et pour lui-même. D'après le journal cité, il le fit en les termes suivants :

« Citoyens représentans, est-il possible qu'un doute aussi injurieux se soit élevé sur les intentions des artistes qui sont réunis dans cette enceinte ! que ceux qui ont célébré la mort du tyran, on les accuse de venir ainsi le pleurer ! On se livrait aux douces émotions qu'inspire aux âmes sensibles le bonheur d'être délivrés d'un ty-

(1) *R. de Paris*, XIII, 373 et 444. Cité par M. Tiersot.

ran, et de ces sons mélodieux, on eût passé aux chants mâles de la musique guerrière, et on eût célébré nos succès en Hollande et sur toutes nos frontières. Citoyens représentans, nous marcherons constamment pour culbuter les tyrans et jamais pour les plaindre (1) ».

De vifs applaudissements accueillent ce plaidoyer, et la Convention se rend devant le grand bassin des Tuileries, pour entendre discours et morceaux de musique. Après quoi, précédée des musiciens, elle rentre en séance.

Gossec, se retirant donc sous sa tente, cessa d'enseigner en 1816, c'est-à-dire à 81 ans. Il était alors le doyen de l'Institut, des musiciens et des compositeurs. Après son départ de l'établissement du faubourg Poissonnière, il habita place des Italiens (devant l'Opéra-Comique actuel). Ses ressources consistaient uniquement dans sa retraite du Conservatoire, augmentée des traitements de l'Institut et de la Légion d'honneur. La moitié en fut attribuée à ses domestiques, M. et Mme Anseaume, qui le soignaient avec un admirable attachement. Il avait d'ailleurs besoin de respirer au foyer une atmosphère de dévouement et de sympathie, car il était veuf et sans enfant, depuis longtemps.

Ne composant pour ainsi dire plus à partir du moment où il s'était spéciale-

---

(1) *Moniteur*, 24 janvier 1795. Cité par M. C. Pierre.

ment voué au Conservatoire, ses préoccupations étaient uniquement tendues vers ses élèves. De ce côté, tout en obtenant des résultats satisfaisants, appréciés et proclamés, il n'a rencontré, comme noms qui resteront à peu près connus de nos jours, que Chelard, Panseron et Catel (1). Ce dut être une bien grande joie pour lui que de retrouver ce dernier, collègue à l'Institut.

Pourtant, la plume n'avait pas été totalement délaissée. Il avait écrit une symphonie, en 1809, et une *Messe des Vivants*, en 1813. De plus, il aurait commencé, paraît-il, un troisième *Te Deum*, après avoir pris sa retraite (2).

A dater de la période de repos, sa principale distraction consiste à se rendre chaque soir à l'Opéra-Comique. Il y a choisi, au balcon, une place qui lui est toujours réservée. Quand un étranger l'occupe par inadvertance, Gossec se nomme, et on la lui restitue aussitôt avec déférence. Les séances de l'Institut l'attirent également. Il y assiste avec une très grande ponctualité (3).

Mais, à partir de 1823, ses facultés s'éclipsèrent, la mémoire notamment. Ainsi, un jour, à Panseron qui revenait d'un voyage en Allemagne, il s'informa des nouvelles de Gluck, ne se souvenant pas

---

(1) *Moniteur*, 1829, 283.
(2) Choron et Fayolle, *Dict. hist. des musiciens*, art. Gossec.
(3) Quatremère de Quincy, ouvr. cité, 9.

que le grand homme n'était plus depuis longtemps. Une autre fois, alors que l'Opéra-Comique donnait *la Fête du village voisin* et *le Calife de Bagdad*, il s'assoupit pendant la première pièce. A son réveil, au cours de la seconde, il s'étonna de ce que l'on jouait, *la Fête du village voisin* en costumes turcs (1). Bref, cette lave, jadis toujours bouillonnante, se refroidissait peu à peu.

Devant le spectacle navrant de cette décrépitude, la vieille amitié de Sarrette s'attrista. Il fit conduire Gossec au grand air, à Passy qui était alors une campagne. C'est là que notre musicien s'éteignit définitivement, le 16 février 1829, à l'âge de 96 ans.

Sa fidèle Catherine (Mme Anseaume) demanda, pour le service funèbre, un morceau religieux à Panseron. Ce dernier voulut réserver l'honneur au plus ancien élève du maître, à Catel. Mais celui-ci étant malade, Panseron improvisa un *Pie Jesu*, qu'il chanta en compagnie de Wartel, Canaple et Dérivis, fils, à l'église de Passy. La dépouille mortelle fut transportée au Père-Lachaise, et couchée à la place où reposaient déjà les corps de quelques confrères et amis, Berton, Monsigny, Grétry, et Méhul (2). La cérémonie fut close par un discours de Fétis.

---

(1) Hedouin, ouv. cité, 305.

(2) Hédouin, ouv. cité. 306, Adam, ouv. cité, 192.

« Le Nestor de la musique » — suivant l'expression de ce musicographe dans son article nécrologique(1) — avait pu, avant sa disparition, constater l'oubli regrettable dans lequel il s'effaçait peu à peu. Lui qui avait connu de longs jours de vaillance, de pénibles heures d'efforts, il ne goûta guère qu'un moment de succès, avec ses symphonies, et un instant de vogue, pendant la période révolutionnaire.

Et encore précisons bien. Ses symphonies furent supplantées peu à peu, à la fin du XVIIIe siècle, par celles d'Haydn. On peut dire que, chez nous, ce dernier a grandi sur les ruines de Gossec. De cette faveur momentanée, il n'est resté qu'un mot, qui vit toujours, il est vrai : « Le père de la symphonie. » Nous aurons à examiner sa justesse. Quant à la phase révolutionnaire, ce fut seulement dans les cérémonies administratives et officielles qu'il brilla au premier rang ; car, dans les concerts, il ne figura que très rarement. Enfin au moment de sa mort, n'y apparaissaient, et encore de loin en loin, que le *Salutaris* et les *Chœurs d'Athalie*.

Ainsi, ouvrons un livre paru en 1802, et signé de Framery, critique musical assez coté alors. Son nom n'est même pas mentionné parmi ceux des compositeurs vivants qu'une énumération élogieuse et des épithètes adulatrices signalent comme jouissant de quelque notoriété (2). Voilà un fait caractéristique.

(1). *Rev. music.*, V, 80.
(2). FRAMERY, *Disc. sur les rapp. de la mus. et de la déclam.* (1802).

Cependant, un acte de réparation s'accomplira plus tard. M. Van Seempel, bourgmestre de Vergnies, prendra l'initiative d'un monument à élever à Gossec. Le 7 septembre 1877, une fontaine, surmontée d'un buste en bronze, sera érigée dans cette petite localité (1). Comme tribut d'admiration et de reconnaissance, l'on préférera certainement celui-ci à une pièce de vers qui fut produite dans un repas donné au moment de la retraite de notre musicien (2). J'estime que son auteur, un certain de Laffillé, ayant été suffisamment puni de cette fredaine poétique par deux publications, il serait cruel d'infliger à sa mémoire une aggravation de peine, sous forme d'une troisième édition.

Terminons en constatant que l'œuvre de Gossec est inconnu de notre génération. Il faut cependant rappeler quelques rares auditions de certains de ses chants révolutionnaires, au cours de représentations au Théâtre de l'Œuvre, en juin 1899, et de conférences. Le *Chant du 14 juillet* a été entendu le 14 juillet 1898, à la fête célébrée au Panthéon, à l'occasion du centenaire de Michelet. Enfin sa symphonie *la Chasse* a figuré dans les programmes de deux concerts historiques destinés à donner au public une vague idée de l'évolution du genre : le 22 janvier 1882, chez le

---

(1) *Bibliog. nat.* etc. l. c.-Ménestrel du 9 sep. 1877.

(2) Hédouin, ouv. cité, 304.

regretté Pasdeloup, et le 20 octobre 1901, chez Colonne.

Notre besogne préparatoire, cher lecteur, est maintenant accomplie. Voilà, gisant sur le sol, mais en ordre, les matériaux bruts qui serviront à la construction de notre édifice. Nous n'aurons qu'à les prendre au fur et à mesure des nécessités, pour les mettre en place, les ajuster et les façonner. Ainsi, avec cette initiation préalable, notre effort et notre peine seront réduits au minimum ; et, ensuite, nous jouirons plus rapidement et plus complètement des relations qui régissent l'ensemble et le détail.

LIVRE DEUXIÈME

MUSIQUE INSTRUMENTALE

CHAPITRE II

Plusieurs titres, nous l'avons vu, font figurer Gossec dans la noblesse de musique de ce pays. L'un d'eux, surtout connu, est mentionné fréquemment: « le père de la symphonie. »

Mais, d'un autre côté, certains musicographes l'ont décerné à Haydn. Semblable situation devenait alors matière à division. Pendant longtemps, en effet, des discussions se succédèrent, nombreuses, mais sans base solide, bien entendu, puisque les recherches historiques sérieuses, dans le domaine musical, remontent à quelques années seulement.

C'est ainsi que Fétis, notamment, ayant voulu mettre tout le monde d'accord, son imagination fantaisiste et sa bonne âme avaient facilement découvert un terrain d'entente. Mais je le cite textuellement, afin de n'être point soupçonné de trahir sa pensée. « Il est à remarquer — dit-il —

(1) Voir le *Courrier Musical* depuis le 1er juillet 1902.

que ce fut dans l'année même où Gossec tentait cette innovation en France, que la première symphonie de Haydn fut écrite (1) ». L'explication n'avait pas demandé de grands efforts d'intelligence. Elle offrait cependant un mérite incontestable et appréciable : celui de rester à la portée de tous les esprits.

A son tour, M. Michel Brenet, avec la compétence et l'autorité qui le caractérisent, reprend la question par deux fois, à vingt années d'intervalle: dans une étude sur la symphonie, et dans un ouvrage sur les concerts (2). D'abord il élimine définitivement Haydn, rappelant que sa première symphonie date de 1759 seulement, et que Gossec était entré dans cette voie plusieurs années auparavant. C'est donc bien celui-ci qui l'a découverte. Voilà la première conclusion de M. Brenet.

Mais estimant qu'il s'était ainsi trompé, mon confrère n'hésitera pas à revenir sur ce jugement. Il déclarera enfin que Gossec est bien des premiers qui aient écrit des symphonies en France, mais que tous ceux-ci avaient pris modèle sur celles du compositeur allemand Jean Stamitz. Jean Stamitz, en effet, dont la réputation était fort grande alors, avait fait un voyage à Paris en 1754, et avait vu, de l'aveu de Gossec lui-même, ses compositions fréquemment exécutées chez le fameux La Pouplinière.

---

(1) *Biog. Uni. des Mus.*, IV, 60.
(2) *Hist. de la symph. à orchestre* (1882), 33. — Ouv. cité, 225 et 253.

Ceci exposé, tournons de nouveau la tête du côté du titre objet de litige : le père de la symphonie. Voyons, dans l'armorial musical, quel nom heureux a le droit de le revendiquer, de s'en emparer et de s'en parer. Autrement dit, livrons-nous à une recherche de paternité. Mais afin d'éviter toute espèce de malentendu, précisons d'abord ce que l'on entend par semblable expression. Pour cela, souvenons-nous de cette recommandation de Voltaire : « Si vous voulez que nous discutions, commençons par définir les termes. » Débutons en conséquence par un rappel discret, mais nécessaire, de quelques notions.

Qu'est-ce qu'une symphonie ?

Comme pour la musique et l'amour, il est loisible, selon le point de vue auquel on se place, de proposer une foule de définitions. Une cependant doit être préférée, si l'on ne considère que les éléments principaux en présence, tous les autres étant omis bien que nullement oubliés. Elle se recommande par sa précision, sa concision et sa simplicité. La voici : la symphonie est une sonate d'orchestre.

Néanmoins, malgré les avantages et les qualités de cette explication, l'on reste incomplètement satisfait, encore indécis par conséquent ; et machinalement, l'on pose alors cette seconde question : qu'est-ce qu'une sonate ?

La réponse, si elle est déduite comme précédemment, peut se présenter ainsi : la sonate est une œuvre de musique instru-

mentale de chambre, composée de deux, trois ou quatre morceaux — appelés aussi « mouvements » — d'un caractère différent.

Cette fois, l'on est complètement éclairé. La symphonie, par sa nature, est une sorte de sonate. Elle n'en diffère que par le nombre des interprètes, et la variété du matériel sonore.

La sonate constitue donc la base, la charte de toute grande composition instrumentale. Mais, bien entendu, ce concept de notre esprit n'a pas été immuable. Suivant la grande loi de l'existence, il a progressé.

La sonate, en effet, comprend des modèles différents, des échantillons variés. En ce qui concerne le nombre et la succession de ses morceaux, jamais elle n'a prétendu à quelque chose d'inflexible, d'invariable, ni d'absolu. Quant aux plans des divers mouvements, nous verrons qu'un seul devint obligatoire. Tout en se méfiant des classifications superficielles, on peut cependant rattacher ses modèles divers à trois grands types principaux : la sonate ancienne, la sonate classique, et la sonate moderne.

La sonate ancienne, transformation de la suite, qui était une réunion d'airs à danser artificiellement amalgamés par une tonalité unique, date de la fin du XVIIe siècle. Elle se composait généralement d'un court allegro, dont un seul thème faisait le fond, d'un adagio ou air, et d'un second allegro

semblable au premier. Parfois, un air à danser, d'un mouvement vif, remplaçait le dernier morceau ou le précédait. Des reprises, vestiges des airs à danser de la suite, se montraient çà et là. On avait ainsi trouvé une forme de composition plus musicale que la suite.

La sonate classique a commencé avec la fin de la première moitié du XVIIIe siècle. Tout le monde connaît sa subdivision en allegro, andante, menuet et rondeau. Sa caractéristique, son organe obligatoire et distinctif était le premier morceau, écrit sur deux thèmes. Ceux-ci étaient exposés dans une reprise pleine de promesses. Immédiatement après, commençaient les développements, dans le ton de la dominante. Autrement dit, sans son premier mouvement, cette sonate n'en était plus une : elle se trouvait émasculée.

Quant à la sonate moderne, enfin, rappelons que ce qui la marque, c'est une cellule génératrice. Celle-ci, que l'on appelle « motif unique », couvre toute l'œuvre, qu'elle étend de ses ramifications. Mentionnons simplement le genre, car nous n'aurons pas à nous en occuper.

Mais la sonate ancienne et la sonate classique, les deux seules qui nous intéressent dans ce travail, ont chacune commencé par une forme intermédiaire. J'appellerai ces formes intermédiaires: l'embryon de la sonate ancienne, et l'embryon de la sonate classique. Ce sont là détails minuscules assurément, mais qne nous ne pouvons omettre, car ils s'imposent à l'observateur sérieux.

L'embryon de la sonate ancienne se différencie de la sonate ancienne en ce qu'elle n'est constituée que d'airs de danse. Pourtant, ce n'est plus la suite. Il n'y a point de règles stipulées pour les plans des morceaux. Chacun de ces morceaux compte un nombre variable de reprises, et ne connaît pour ainsi dire pas le développement thématique. Celui-ci se trouve l'exception très rare. En somme, l'embryon de la sonate ancienne est une sorte de suite, mais avec mouvements moins nombreux et plus longs.

L'embryon de la sonate classique se distingue de la sonate classique par une seconde reprise à l'allegro. Autrement dit, ce premier morceau possède un plan ainsi tracé : deux reprises se présentent ; la première recèle deux thèmes, dont le second reste peu ou point développé ; la seconde reprise est à la dominante.

De tout ce qui vient d'être exposé, il s'ensuit naturellement trois remarques. D'abord, il y a également trois types de symphonie : l'ancienne, la classique et la moderne. Ensuite, il y a aussi l'embryon de la symphonie ancienne et l'embryon de la symphonie classique. Enfin, en gratifiant Gossec du titre de père de la symphonie, l'on avait en vue la symphonie classique.

Voilà qui précise déjà certains points importants. Il s'agit donc de savoir si la première symphonie classique ou le premier embryon de la symphonie classique a été conçu par Gossec. Tels sont bien les termes du problème.

Mais pour aborder ce problème, il importe de fixer la situation de la musique instrumentale de concert, aussitôt avant l'instant qui nous attire, c'est-à-dire à la fin de la première moitié du XVIIIe siècle. Le bon sens indique que pour décider s'il y a innovation, il faudra préalablement connaître ce qui existait.

A cet égard, nous pouvons être renseignés avec exactitude. Il suffit de s'enquérir de ce que livrait alors la solide machine productrice de ce genre : le Concert Spirituel. Là, depuis l'origine, l'orchestre seul n'octroyait à son aristocratiqne auditoire, et encore bien rarement, que des suites de noëls et des carillons funèbres, sans parler, bien entendu, des concertos, que l'on appelait parfois sonates.

Or, le 1er février 1749, c'est-à-dire dans les débuts d'une nouvelle direction, celle de Royer et Caperan, le concert commence par « la première sonate des pièces de clavecin de M. Mondonville, mise en grand concerto (1) ». C'était la transformation pure et simple en symphonie d'une sonate, — sonate ancienne, — celle-ci étant orchestrée. Cet arrangement fut suivi de plusieurs autres semblables du même musicien, et notamment de symphonies dont on n'indique pas toujours les auteurs. Le mot « symphonie » est alors couramment employé.

De ce côté de la symphonie ancienne, après le nom de Mondonville, qui, naturellement, revient très fréquemment, puis-

(1) *Mercure*, fév. 1749, 154

qu'il jouissait d'une importante notoriété, citons ceux de Domenico Alberti, de Graun, de Blainville, de Geminiani et de Plessis cadet.

Deux particularités doivent être aussitôt notées. D'abord, un usage, bientôt adopté, avait fait placer ces nouveautés en tête du programme. Ensuite, les mots « sonate », « concerto » et « symphonie » étaient confondus, indifféremment pris l'un pour l'autre.

En principe, l'orchestration de la symphonie ancienne se réduisait généralement, comme d'ailleurs celle de la plupart des autres formes musicales de l'époque, à trois parties écrites : deux de violons et une de basse. Avec le concours d'un claveciniste ou d'un organiste, un accompagnement de basse continue bordait, cernait, fortifiait ce maigre ensemble. Les instruments à vent, flûtes, hautbois ou bassons, doublaient ces trois parties, selon l'inspiration et la fantaisie des exécutants et de leur chef.

Plus tard, quand les clarinettes interviendront, elles se joindront aux violons. Notamment quand le Concert Spirituel reprendra certains grands motets de Lalande, qui dataient du commencement du siècle, on utilisera ainsi ces instruments (1).

---

(1) Nous en possédons la preuve certaine par des parties d'orchestre qui existent à la Bibliothèque du Conservatoire. Par l'indication du nom des solistes, on voit que cette musique a servi au Concert Spirituel.

D'ailleurs, cette habitude de maintenir dans la pratique les instruments à vent toujours sur la brèche, se perpétua même lorsque l'orchestration se fut un peu développée. C'est ce dont précisément Gossec se plaint, vers 1780, dans un volumineux *Mémoire sur l'administration de l'Opéra, sur les moyens d'en corriger les abus et d'en perfectionner l'ensemble* (1). Il dit qu'à l'Académie royale de musique, il y a trop de bassons qui, par conséquent, « absorbent la rondeur et la gravité des basses ». Un reproche analogue est adressé aux hautbois par rapport aux violons. Tel donc un procédé qui était si bien ancré dans le monde des exécutants, que la routine empêchait d'apercevoir qu'il était devenu superfétation, gêne même dans certains cas.

Voilà la région qui commande celle que nous devons explorer. Nous venons d'en apprendre la situation, le climat, la production. Notre esprit, maintenant prévenu, se trouve capable de discerner la plus petite particularité qui se présentera sur notre route.

Dirigeons-nous d'abord vers le début de Gossec dans la symphonie. Certains réclameront peut-être, sous prétexte qu'ainsi nous allons trouver quelque chose d'une conception rudimentaire, d'une trop grande simplicité en un mot. Mais malgré cela, et peut-être même à cause de cela, ce début est utile à envisager, car il éclairera la question d'une lueur décisive.

---

(1) Arch. Nat., o[1] 620[9].

La première œuvre symphonique de Gossec est un recueil en parties séparées, intitulé *Sei sonate a due violini et e basso* (1). Quatre de ces trios — telle est l'appellation employée en dehors du titre — comptent deux allegros encadrant une andante. Dans les deux autres, un adagio commence, et un *minuetto* finit.

Mais je prévois la question préalable. Voudrait-on s'éloigner, sans plus attendre, sous prétexte qu'il ne s'agit pas là de symphonies, mais de trios?

Ce serait céder trop vite à une impression première, et oublier ce qui a été dit précédemment sur le rôle des instruments à vent. Pour être édifié pleinement, si quelque doute subsistait à cet égard, il suffirait de feuilleter la musique instrumentale de l'époque (2). L'on y trouverait ce titre *Symphonie à plusieurs instruments*, appliqué fréquemment à des œuvres qui ne concernent que tout ou partie du quatuor. Laissons donc cet argument.

Comme nous ne pouvons examiner toute cette collection de symphonies de Gossec, ce qui entraînerait une longueur inutile, économisons les explications en ne nous occupant que du trio le mieux venu. Le n° 4, en *la* majeur, me paraissant remplir cette condition, arrêtons-nous-y.

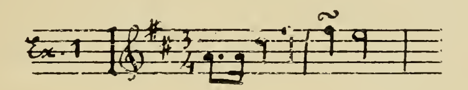
---

(1) Composte del Francisco Gossei di Anversa. Opera prima (Paris, Le Clerc). — Bib. Nat. Vm⁷ 1.241.

(2) Par exemple quelques-uns des premiers *Recueils de musique instrumentale*, à la Bibliothèque du Conservatoire.

Les deux derniers morceaux n'offrant pas un très grand intérêt à l'analyse, nous allons immédiatement les prendre, afin de pouvoir nous recueillir, sans aucune préoccupation, sur le premier.

L'adagio, très court, en *ré* majeur, par conséquent à la sous-dominante, n'est que la répétition persistante d'un motif de deux mesures. Il affecte ce que l'on appelle la forme-lied (ex. 1).



Quant à l'allegro, qui revient à la tonalité principale, il emprunte sa teneur à une utilisation plus étendue du même procédé. Celui-ci est alors successivement appliqué à trois éléments générateurs : un thème, constitué d'un motif (ex. 2), et deux autres motifs (ex. 3 et 4).



Abordons maintenant en toute tranquillité d'esprit, l'*allegro assai*. C'est là que l'attention doit se concentrer, car, nous l'avons vu, le morceau initial constitue la

caractéristique de toute symphonie. Ce mouvement a deux reprises. Commençons par la première, c'est-à-dire l'exposition. Lisons cette page avec attention, en remarquant qu'elle contient deux thèmes, A et B (ex. 5).

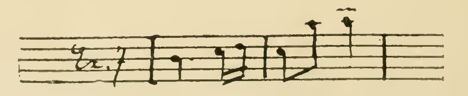
Dans la seconde reprise, le développement thématique, apparaissent successivement, abstraction faite de quelques mesures de traits et d'arpèges qui, pour opérer des transitions, courent çà et là, s'enflent ou s'évanouissent, s'éparpillent ou se groupent :

a) Les dix premières mesures, à la dominante ;

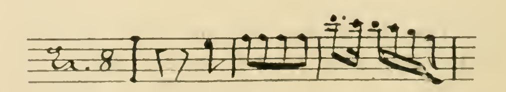
b) Une phrase en *si* mineur, tirée de la tête du thème A, reprise immédiatement après un ton plus bas)ex. 6) ;



c) Une phrase en *la* majeur, qui absorbe, pour composer sa substance, un motif de deux mesures, autre utilisation du même élément que ci-dessus (ex. 7) ;



d) Une dernière phrase écrite avec un motif de deux mesures (ex. 8) ;



e) Enfin une coda de quinze mesures, paraphe à triples croches et triolets.

Quatre détails principaux, tout à fait caractéristiques, différentiels du premier mouvement de la symphonie classique, sautent aux yeux. D'abord, comme dans les autres parties, naturellement, la basse continue se fait entendre. Ensuite, le morceau est muni de deux reprises. Ensuite encore, tout souvenir du second thème B est écarté de la seconde reprise. Enfin, l'architecture des développements n'est pas très riche.

Nous sommes donc ici en présence du mouvement principal d'un embryon de la symphonie classique.

Sans glisser dans le travers de découvrir tout un monde en un essai, reconnaissons cependant que cette page ne constitue pas une pure verbosité, un flux de notes qui ne répond à rien. Elle est certainement musicale. De plus, elle se distingue par une excellente appropriation aux ressources du violon. On voit que, sur ce point, l'auteur vient de tirer de Mondonville certains moyens que l'exécutant peut utiliser. Remarquons enfin que le premier thème A n'est pas définitivement arrêté en sa teneur ; il se prête admirablement à la fantaisie du développement.

Ce genre est une préparation, une attente, une promesse, une invitation à l'espoir. Absolument comme ce moment délicieux que l'on appelle l'aube, lorsque le soleil rougit le ciel du baiser de son premier rayon. Ce n'est pas encore le jour ; mais ce n'est plus la nuit...

Quelle date assigner maintenant à cette œuvre de Gossec ?

Une réponse absolument précise ne peut être fournie, car nous ne possédons que des données contradictoires sur son apparition en librairie. L'événement se serait passé en 1752, d'après Fayolle ; en 1754, d'après Fétis (1). Tous deux ayant connu Gossec à la fin de sa carrière, nous pouvons admettre ces dires avec et malgré la petite différence qu'ils offrent. Fixons donc, à la suite de ce compromis, le recueil en question entre 1752 et 1754, par conséquent pendant que son auteur était chez La Pouplinière.

Ceci posé, d'où provenait le plan de ces symphonies ?

Comme le remarque M. Michel Brenet, le fameux compositeur allemand Jean Stamitz, musicien de l'Electeur palatin, a séjourné à Paris, en 1754. Le fait se trouve attesté de façon certaine par les programmes du Concert Spirituel. Dans ces conditions, est-ce lui qui a véhiculé ici le modèle que nous cherchons ?

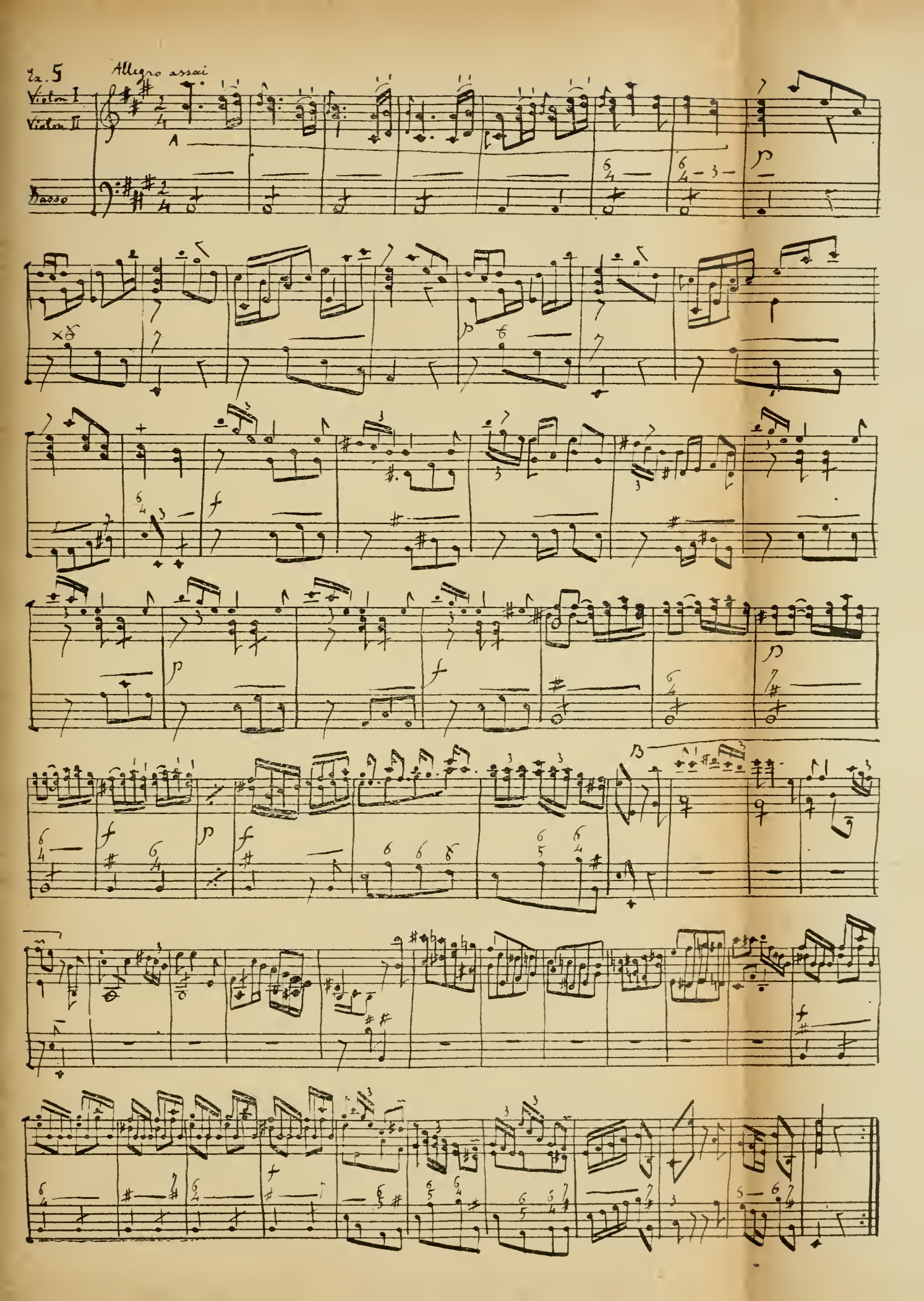
Avec le regret de m'éloigner ainsi du sympathique musicographe que nous apprécions tous, je n'hésite pas à répondre négativement.

En effet, les six premières symphonies de J. Stamitz ont survécu aux ravages du temps (2). Or, à part l'intercalation d'un

---

(1) Choron et Fayolle, *Dict. hist. des musiciens.* — Fétis, ouv. cité.

(2 *Six grand Orchestra Trios proper for small or great concerts*, by J. Stamitz. Opera prima. London. — Bib. du Conserv.



Ex. 5
Allegro assai
Violin I
Violin II
Basso
A
B

menuet (1) entre l'andante et le finale, elles sont absolument du même type que les dernières symphonies de Gossec. Ainsi le premier morceau, notamment, connaît les deux reprises ; la première avec deux thèmes ; la seconde à la quinte, et avec le thème B peu ou point développé. N'oublions pas non plus le bétonage de la basse continue. Signalons encore que presque tous les morceaux, même des andantes, sont coulés dans cette forme. Enfin Stamitz ne modifiera pas cette manière pendant un assez long temps (2).

Par conséquent, si notre compatriote avait imité son confrère allemand, il serait vraisemblablement allé jusqu'au bout dans cette voie, en ajoutant un menuet, ne fût-ce qu'à quelques-unes de ses symphonies, au moins. Par suite de l'absence de ce quatrième mouvement dans celles-ci, ce qui est l'indice d'un état plus rudimentaire, l'on doit donc déduire qu'il a écrit ses premières symphonies en dehors de l'influence de Stamitz.

Voilà donc Jean Stamitz éloigné pour toujours de la discussion. Alors, comment nous y prendre pour dégager l'inconnu que nous voulons découvrir ?

En y réfléchissant bien, je crois que la

---

(1) Ce quatrième mouvement, contrairement à des opinions diverses, n'a donc été introduit ni par Gossec, ni par Haydn, puisque voici une antériorité.

(2) Voir plusieurs de ses symphonies dans le *Rec. de mus. inst.* n° 62, à la Bib. du Conserv.

question est mal posée de rechercher le point de départ de la symphonie classique seulement dans les œuvres d'orchestre. La symphonie, en effet, n'était qu'une sonate qui, abandonnant l'intimité de la chambre pour le grand jour du concert, recouvrait d'atours éclatants la simplicité naturelle de sa valeur sonore. N'est-ce donc pas dans le domaine de la sonate que doit être relégué le cœur même de la question ? N'a-t-on pas erré sur une fausse piste jusqu'ici, parce que le but était mal défini ?

Orientons-nous alors dans une autre direction. Cherchons les origines de l'embryon de la sonate classique. Pour cela, nous nous concentrerons sur le premier mouvement, l'allegro, condition essentielle et suprême du genre.

Or, ce type de premier mouvement de sonate avait été spécialement recommandé en France par la loi de la mode, précisément à l'époque où Gossec débutait dans la symphonie. D'autres auteurs que lui avaient, en effet, subi l'ascendant de cette formule devenue fascinante. En 1753, le compositeur italien Domenico Alberti l'appliquait chez nous avec un enthousiasme tel qu'une exagération monotone en découlait.

Ainsi, dans une collection manuscrite de huit sonates pour clavecin, dont chacune se subdivisait en deux morceaux, la totalité de ceux-ci, les lents comme les vifs, avaient été découpés sur le patron en

question (1). N'échappèrent seules à l'étreinte du parti pris que trois exceptions: le menuet de la 3e sonate, le premier mouvement de la 6e, et le menuet avec variation de la 7e. On sent bien qu'il y a là engouement irréfléchi et aveugle pour ce que l'on avait considéré comme une nouveauté.

Mais arrivons, comme je l'ai dit tout-à-l'heure, au cœur même du problème. Quel est donc le créateur de l'embryon de la sonate classique ? Autrement dit, quel est le compositeur qui a pris l'initiative d'aligner, sous un nom quelconque, ce qui importe peu, une série de trois ou quatre morceaux, dont le chef jouit de deux reprises, la première avec deux thèmes, la seconde, à la dominante, avec les développements ?

L'opinion courante va aussitôt présenter Charles-Philippe-Emmanuel Bach, le deuxième fils du maître des maîtres.

Et bien ! absolument comme pour l'attribution de l'accord de septième dominante à Monteverde, c'est là une pure légende. Je sais bien que, dans toute légende, on trouve à prendre et à laisser ; mais, ici, il y a peu à prendre, et beaucoup à laisser.

Oui, sans doute, Ch.-P.-E. Bach, prati-

---

(1) Bib. du Conserv., Rec. de piano n° 111. *Sonate per cembalo* La dernière sonate est suivie de cette mention : « à Versailles, 1753 ». Fétis ne signale pas ce séjour de D. A. en France.

qua le type de l'embryon de la sonate classique, bien que légèrement modifié, il est vrai. Ainsi, chez lui, la seconde reprise est généralement au relatif, très rarement à la dominante. Mais des précédents existent avant 1744, si l'on reporte à cette date, d'après l'ouvrage de M. C.-H. Bitter (1) la première de ses sonates. Et encore il faudrait savoir si ce début, ce qui est peu probable, s'était soumis aux conditions voulues. On ne peut parvenir à le vérifier, avec les indications bibliographiques défectueuses de cet ouvrage.

Un précédent émane notamment du violoniste français Guillemain (1705-1770). Dans son *Premier livre de sonates à violon seul avec basse continue* (2), qui remonte à 1734, l'embryon de la sonate classique apparaît non une fois, mais deux, avec la 4e et la 8e sonates. De plus, le plan caractéristique de notre allegro se retrouve dans les deuxièmes morceaux de la 1re et de la 5e sonates. La formule typique n'est donc pas employée ici par hasard ou avec timidité, mais d'une manière très ostensible, indice palpable d'un acte prémédité, d'une volonté réfléchie.

Pour celui qui a bien saisi le phénomène de l'évolution des idées, il est probable que la coupe de l'allegro, ainsi répétée plusieurs fois de suite par un même compositeur, n'a pas été découverte par

---

(1) *C. P. E. und W. F. Bach* (Berlin, 1868).
(2) Bib. Nat., Vm7 765.

lui. Elle avait dû l'être auparavant, mais réquisitionnée d'une façon un peu moins systématique. Tâchons donc d'apercevoir des emplois antérieurs de cette coupe d'allegro. J'éliminerai, bien entendu, les morceaux dont la première reprise compte trois thèmes.

Voici notamment le violoniste italien F.-M. Veracini (1685 ? — 1750 ?). Dans un sien recueil de douze sonates, que l'on doit reporter à la période 1720-1722, on ne trouve qu'un seul cas, une gigue, et encore la seconde reprise est au relatif (1). Le compositeur belge Lœillet (1660? — 1728), dans un recueil de six suites, fournit trois exemples, — deux gigues et une courante, — dont deux avec seconde reprise à la quinte (2). Enfin, dans l'œuvre du fameux violoniste Corelli (1653 1713), j'ai rencontré un spécimen, une courante, qui remonte à 1700 (3).

Les quelques faits qui viennent d'être cités ont été recueillis au hasard du dépouillement de fonds qui souffrent de graves lacunes. Ils n'émettent donc pas la

---

(1) *Sonate a violino solo e basso*, opera prima (Amsterdam, chez Jeanne Roger), 6 Autre édit. chez Le Clerc à Paris. — Bib. du Conserv — J'ai fixé la date de 1720-1722, car, d'après Fétis, V. aurait été, pendant ce laps de temps, musicien du roi de Pologne, titre qui figure sur la composition.

(2) *Six suits of lessons for the harpsicord*, etc. (London), 10, 20 et 41. — Bib. du Conserv.

(3) *Sonate a violino e violone e cimbalo*, op. 5, 7e sonate. — Bib. du Conserv.

prétention de former une liste complète et définitive ; et je suis le premier à solliciter des séries de recherches nouvelles de ce côté, en souhaitant qu'il s'ensuive des résultats fructueux, la lumière complète et définitive.

Néanmoins, que nous tenions ou non les deux auteurs du plan de l'allegro de la sonate classique, et de l'embryon de la sonate classique, il est assez facile de reeonstituer ce qui a dû se produire en cette double occurrence. Pour cela, deux éléments se trouvent à notre disposition : ce que nous venons d'apprendre, et ce qui se passe en fait de diffusion musicale.

Actuellement, des rapports perpétuels, des échanges répétés d'artistes et d'œuvres, provoquent une éducation musicale en commun des pays civilisés. Dans cette gigantesque éducation, les trois principaux élèves, l'allemand, le français et l'italien, gardent cependant chacun son caractère distinctif et national. Partout, l'artiste véritablement digne de ce nom, qui ne croupit pas enchaîné dans la routine, cherche toujours, d'intuition, le signe individuel résultant d'une nouvelle pensée collective. Tous ceux-là restent sans cesse nez au vent, œil à l'horizon, oreille au guet. Or, semblable mélange s'est toujours opéré, malgré les lenteurs et les difficultés des communications d'autrefois, et il en sera toujours de même.

A un moment donné, hors de tout dessein ou calcul, la fantaisie créatrice d'un artiste imaginera cette formule d'art qui est l'allegro de la sonate classique.

Cette formule est excellente dans son essence. Entre toutes, elle offre la particularité de bien aménager l'intérêt et la variété du développement thématique.

Au lieu de suggérer une série d'idées musicales différentes, ou d'en développer plusieurs légèrement, ce qui est un peu le chaos ; ou bien encore de n'en prendre qu'une seule en la commentant, ce qui est alors un peu la monotonie ; deux seront opposées l'une à l'autre. Et cela non pas simultanément, comme dans la fugue, mais successivement. Ce sera, en somme, la fugue troquant le ton pédant de l'école, contre le mode aimable du salon.

Cette formule était solide et robuste. Elle recélait dans ses flancs une durable vitalité. A la longue, peu à peu, plusieurs, séduits par ses avantages, l'adoptèrent. Et, en 1734, — date que je propose momentanément, — Domenico Alberti l'appliquera par aventure au premier mouvement de la sonate.

Plusieurs agiront ensuite de même,mais intentionnellement, afin de nettement caractériser l'œuvre entreprise. C'est alors que l'allegro deviendra la clé de voûte d'une nouvelle forme musicale, ainsi poussée qu'il sera à la place d'honneur, au premier rang. Tout cela résumant les efforts combinés de plusieurs générations d'artistes. Voilà comment naîtra l'embryon de la sonate classique.

Pour en revenir à l'embryon de la symphonie classique, je crois que l'histoire doit renoncer à jamais enregistrer son premier

cri, son premier soupir, sa première palpitation. En effet, il restera toujours impossible de déterminer celui des embryons de la sonate classique que le hasard, le caprice et la nécessité du moment, ont, pour la première fois, et dans les conditions que l'on sait, momentanément métamorphosé en symphonie. Vouloir affirmer que le fait s'est passé dans tel concert public, soit dans les salons de tel grand seigneur, serait pure témérité, outrecuidante audace.

Se souvenant de notre point de départ, le titre de père de la symphonie, on réclamera certainement ma conclusion en ce qui concerne Gossec et les origines de l'embryon de la symphonie classique.

Cette conclusion se déduit naturellement de ce qui vient d'être exposé. Je la donne maintenant, reconnaissant bien volontiers qu'elle s'est fait un peu attendre. L'on accordera, cependant, que la chose ne dépendait pas trop de moi.

Gossec n'a pas engendré l'embryon de la symphonie classique. Il n'a pas davantage, pendant que d'autres auraient balbutié, trouvé sa forme définitive. Moins encore, il n'a pas défendu, protégé ou lancé ce genre qui n'en avait pas précisément besoin. Voilà qui demeure bien établi.

Par conséquent, en l'espèce, Gossec n'a été ni père, ni accoucheur, ni parrain. Comme la plupart de ses confrères, il aborda une forme musicale que la vogue favorisait avec raison. Grâce à son talent, à sa fécondité et aux circonstances, son sort fut momenta-

nément très enviable dans la loterie de la renommée. Mis en vedette, il devint une figure centrale, autour de laquelle tout le monde se groupa, jusqu'au jour où il fut supplanté par Haydn.

Je n'ai rencontré, du vivant de Gossec, qu'une seule circonstance, en 1770, dans laquelle un critique risqua une toute petite objection contre sa notoriété dans ce domaine. Ce critique, féru de musique allemande, fait une apologie ardente de la symphonie d'outre-Rhin. Et il ajoute : « M. Gossec, le seul de nom français qui puisse marcher à côté de ces grands hommes (Stamitz et quelques compatriotes), dans le genre de la symphonie, n'est-il pas lui-même élève de l'école allemande (1) ? » Sans vouloir être désobligeante, l'observation cependant visait avec évidence un certain éloge que l'on aimait adresser à notre musicien.

Gossec était un esprit très indépendant, peu formaliste, nous le savons. Après cela, l'on s'étonnera peut-être qu'il ait si docilement accepté, puis embrassé la forme protocolaire de la sonate moderne, qui imposait certaines obligations. N'y aurait-il pas là une sorte d'antinomie entre le sentiment et l'acte ?

La réflexion, qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à tous les contemporains, ne supporte pas longtemps l'examen. Ac-

---

(1) *Journ. de mus., histor., théor et pratique*, 5e vol., mai 1770.

tuellement, nous voulons de la nouveauté non seulement dans l'idée musicale en elle-même, mais encore dans la façon dont elle se présente. Mais autrefois, il n'en était pas ainsi en ce qui concerne ce dernier point.

Pour bien faire saisir l'idéal esthétique du genre que nous étudions, j'emploierai une comparaison vulgaire, empruntée à la gastronomie. Le plan de la sonate classique était comme un moule à pâtisserie uniforme, que chacun devait adopter. Tous les produits qui en sortaient, avaient donc le même aspect. Une différence résidait seulement dans la façon dont était confectionnée la pâte. Cette dernière se présentait, selon le goût et l'habileté du faiseur, légère ici, lourde là, fade avec les uns, aromatisée avec les autres.

En un mot, l'on ne s'occupait de la forme de la sonate, que pour vérifier si elle concordait avec le modèle admis et reconnu. Voilà l'idée alors reçue, et qu'il ne faut pas perdre de vue, quand on étudie les représentants d'une certaine génération de compositeurs.

Des six premières symphonies de Gossec, de la tête du défilé, passons au reste, à ce que l'on peut appeler le gros de la troupe. Et le mot « gros » ne messied pas, car là se groupe un nombre assez imposant.

De toutes ces symphonies, je n'en retiendrai, comme vraiment intéressantes, que les deux dernières, entre lesquelles s'étend un intervalle de près de quarante

années ; la *Chasse* et la *Symphonie à dix-sept parties.* Mais avant de faire la connaissance de ces deux œuvres, parcourons en quelques mots tout ce que nous mettons si prestement de côté.

D'abord, la plupart de ces compositions ne peuvent être datées avec exactitude, faute d'éléments d'appréciation. Cependant, l'on doit classer dans les environs de 1770, c'est-à-dire à la fin de la série, celles qui s'ornent d'un menuet supplémentaire, ou s'allongent de développements un peu plus corsés. Le simple bon sens conseille, en effet, cette façon de procéder, car il est évident que l'habileté de main ne s'acquiert que progressivement, à la longue.

Ensuite ces symphonies sont, comme ossature, à peu près semblables à celles que nous venons d'examiner.

Enfin, certaines se signalent par l'adjonction d'instruments à vent obligés. L'emploi de ce dernier élément s'affiche particulier.

Nous avons vu comment les instruments à vent doublaient ou triplaient les violons et les basses. Un peu après, à l'instant qui nous intéresse, ils consentent à s'affranchir parfois des indications de leurs guides. Ils le font tantôt en exécutant du remplissage harmonique, en produisant des accords de manières diverses ; tantôt en se reposant pendant toute la durée d'un mouvement. Dans la plupart des cas, ils restent inoccupés durant quelques mesures seulement, pour bientôt se laisser remorquer de la façon que l'on sait. Les cors,

seuls, gardent une attitude spéciale, à part, leur nature peu ingambe ne leur permettant pas de figurer dans de rapides évolutions. Ils augmentent s'implement de quelques notes les passages de force.

Ces symphonies de Gossec, parmi lesquelles je signalerai celle en *ut* majeur (1), comme paraissant une des plus nutritives, ne se distinguent guère de celles des contemporains, quelle que soit l'école de ceux-ci, française, allemande ou italienne. Dans ce genre, tous restent identiques, par exemple Rigel, Davaux et Guénin, comme Ch. Stamitz, Beck et Ditters, ou comme Sammartini, Cambini et Boccherini. Chez tous, même procédé de composition, même méthode dans la conduite du plan. Tous s'avancent du même pas, tendent au même but.

Arrivons à *La Chasse*.

L'on se rappelle que cette œuvre parut pour la première fois, au Concert Spirituel, le 20 mars 1774. Cependant, il se peut fort bien qu'elle ait été composée antérieurement, pour le répertoire du Concert des Amateurs. Dans ce cas, le fait se serait passé à partir de 1769. Semblable sujet, qui se prête à merveille aux effets descriptifs et pittoresques, a été fréquemment traité, soit dans la musique de chambre, soit dans la musique de concert, et surtout

---

(1) *Trois symphonies à grand orchestre*, etc., par MM. Gossec et Rigel. — Bib. de l'Op. Deux éd.

alors. J'ai renconté, dans cette amusante spécialité, les noms de Mondonville, de le Blanc, de J. Stamitz, de Schmidt, et d'Haydn, pour ne parler que du cycle dans lequel nous nous sommes cantonnés-

La Chasse de Gossec, écrite pour grand orchestre, avec deux trompettes, mais sans flûtes, se subdivise en quatre parties : un *allegro* précédé d'une courte introduction, un *allegretto poco allegro*, un *menuet* et un *finale*. Pas une seule d'entre elles n'affecte la forme de l'allegro traditionnel de la sonate. La deuxième partie est celle que je préfère, d'où s'échappent des effluves de mélancolie et de grâce. Bien qu'elle soit écrite en 6/8, et que cette mesure règne despotiquement sur toute l'œuvre, l'impression de monotonie ne nous frappe pas encore là. On n'en est affecté qu'au dernier morceau, quand le 6/8, qui ne s'est dissimulé que pendant l'introduction et le menuet, fait une nouvelle et intempestive apparition.

La troisième partie, le menuet, n'offrant rien de bien saillant, je ne m'y arrêterai pas. La première et la dernière sont l'utilisation de certains appels de chasse consacrés par l'usage. Il faut ajouter que Méhul les a repris dans l'ouverture de la *Chasse du jeune Henri*, mais avec un style plus développé, plus habile et plus éloquent. La page, d'ailleurs, est devenue classique et populaire.

Dans *la Chasse*, Gossec modifie sa manière d'employer les instruments à vent. A cet égard, il procède enfin dans la sym-

phonie comme il l'avait fait, suivant d'ailleurs en cela tous ses confrères, dans les autres genres de composition. Ici, entre le groupe des instruments à cordes et celui des instruments à vents, il y a fusion et non plus superposition. Ici intervient entre eux une entente, un dialogue ou tout au moins une tentative de dialogue. Enfin, les instruments à vent commencent à être disposés selon leur timbre et leurs aptitudes spéciales.

L'influence d'Haydn devient visible dans *la Chasse*. Les symphonies d'Haydn, en effet, connurent les honneurs de la mode, en France, à partir de 1780 environ. Mais elles avaient été jouées et appréciées au Concert des Amateurs, c'est-à-dire à partir de 1769. Or, si l'on ne perd pas de vue la date de 1769-1774, indiquée ci-dessus pour *la Chasse*, on s'explique facilement la récente manière de Gossec.

Et puisqu'il vient d'être question d'une nouvelle utilisation des instruments à vent, selon leur nature, dans la symphonie, j'avoue être bien loin de partager l'opinion générale qui attribue à Haydn, avec louanges, l'initiative de la mesure. Avant lui existent de nombreux précédents, non seulement dans la symphonie, mais partout ailleurs. La palette commune s'est élargie peu à peu, et plusieurs compositeurs ont amené ce résultat. S'ils ont cru devoir agir ainsi, c'est que la cause qui, jusque là, leur avait imposé une façon guindée, disparaissait enfin. Je parle en ce moment de l'amélioration des exécutions. D'un côté, les instruments à vent perfectionnaient

leur structure ; de l'autre, les exécutants qui s'en servaient, étaient plus expérimentés. Voilà vraisemblablement les deux raisons déterminantes du nouveau procédé. Voilà probablement la vérité.

Passons à la *Symphonie en dix-sept parties*, la dernière, en *fa*. Elle est écrite avec deux trompettes non obligées, et rassemble les quatre mouvements traditionnels. Il faut cependant noter que le premier allegro ne se conforme pas tout-à-fait au plan convenu, en ce sens qu'il n'a pas de reprise. De plus, le dernier morceau, l'*allegro molto*, est une sorte de rondeau, avec une exposition de fugue qui revient une autre fois.

Cette œuvre, bien que manquant un peu de vigueur, constitue néanmoins une très belle manifestation de métier. Tous les thèmes qui la composent, sont intéressants, développés avec tact et habileté. Jamais Gossec n'a montré autant d'entente, de maîtrise à manier la pâte orchestrale. Il faut d'ailleurs se souvenir qu'il l'a composée tout à fait au terme de sa carrière artistique, en 1809. Il avait donc eu grandement le temps de s'assimiler les symphonies d'Haydn, et l'on doit constater qu'il avait consciencieusement accompli cette tâche.

Cependant, son esprit indépendant se révèle toujours un peu. Nous avons déjà pu l'apercevoir dans le plan du premier mouvement. Nous allons le rencontrer encore dans un autre détail qui se répète dans ce même mouvement et dans le dernier.

La sonate classique offrait. il faut bien le reconnaître, un léger inconvénient. Chacune des parties étant autonome, leur ensemble manquait parfois un peu de cohésion, d'unité de caractère. Souvent, il n'y avait aucune affinité entre elles.

Je sais bien que d'aucuns affirment le contraire ; mais, en fait de preuve, ils n'apportent que de la rhétorique, qui en est une plutôt insuffisante. Or, ce qui démontre péremptoirement que l'unité, en dehors de celle de la tonalité, ne se trouvait pas alors dans ce domaine, c'est qu'on l'y a introduite plus tard. On se rappelle en effet que la sonate moderne, grâce à ce fil conducteur que l'on appelle motif unique, a réparé cet inconvénient. Là, tous les détails se tiennent, se commandent, comme les anneaux d'une chaîne sans fin. C'est ce que l'on appelle la forme cyclique.

D'ailleurs, si de rares compositeurs anciens, Corelli notamment ont attribué cette forme cyclique à quelques-unes de leurs sonates, la généralité ne concevait pas du tout le genre avec ce caractère d'unité. Ainsi Gossec a écrit de sa propre main, au sujet d'un andante qui figure dans un recueil de la Bibliothèque du Conservatoire (1), une phrase décisive à cet égard. Il dit : « Ce morceau peut se placer pour andante de symphonie en cas

---

(1) Gossec, *autographes.* Voir les *Pièces pour les deux clarinettes, deux cors et deux bassons, pour S. A. S. M. le prince de Condé, n°* 19.776.

qu'on en réforme quelqu'autre. Il yroit très bien avant l'allegro de la symphonie de l'autre cahier ». Voilà un témoignage formel, et qui émane d'une personnalité autorisée. Voilà donc qui doit nous inciter à l'indulgence envers Habeneck, par exemple, lorsqu'entre diverses parties de symphonies de Beethoven, il crut devoir opérer certaines mutations que lui suggéraient les goûts de l'auditoire de la Société des concerts du Conservatoire.

Or, Gossec, précisément dans cette *Symphonie à dix-sept parties*, semble avoir esquissé la forme cyclique. En effet, la première et la dernière partie sont plusieurs fois traversées par un dessin de deux triples croches soudées à une croche pointée (1). Bien qu'il se présente sans trop d'insistance, ce dessin étant typique et répété, on ne saurait, je crois, le négliger. Se trouve-t-il là pour tenter de sceller l'unité de l'ensemble ? Est-il véritablement un nouvel élément d'appréciation pour la question d'antériorité dans la forme cyclique ? — On n'ose absolument se prononcer, craignant de se méprendre sur l'intention de l'auteur. Cependant, la réponse affirmative est fort plausible.

Gossec a composé beaucoup de musique instrumentale, dont une grande partie a

---

(1) G. aimait cet assemblage de valeurs, car on le retrouve dans *Alexis*, dans *Philémon*, dans *Sabinus*, dans *Thésée* et dans les *Pêcheurs*. Dans cette dernière partition, il escorte un personnage, dans des conditions bien déterminées.

disparu, ou du moins n'a pas encore été retrouvée (1). Il a écrit aussi de la musique de chambre pour instruments à vent. De ce côté, ou du moins un peu de ce côté, car l'on ne peut dire s'il s'agit ici de musique de chambre ou de musique de plein air, il ne reste qu'une symphonie pour instruments à vent, qui se trouve dans le recueil des pièces dont il vient d'être question. Cette symphonie date du séjour chez le prince de Condé. Antérieure, par conséquent, à 1769, — ce qui se voit quand on en examine la facture, — elle était destinée à deux clarinettes, deux cors et deux bassons.

Enfin, mentionnons seulement ici, car nous aurons à en reparler, ses symphonies pour instruments à vent, conçues à l'occasion des fêtes de la Révolution. C'étaient, en somme, des ouvertures présentées sous un titre qui, en réalité, ne leur appartenait pas.

Examinons maintenant ce qu'a produit alors notre terroir dans ce genre de la symphonie. Après seulement, nous pourrons, en conscience, juger définitivement Gossec comme symphoniste.

On a vu, par ce qui précède, que l'on n'a pas a rechercher d'où vint la brise qui nous apporta la graine de cette forme musicale. Cela se conçoit. Pendant le Moyen-

(1) V. notamment l'annonce de librairie qui accompagne celle de ses œuvres qui figure dans le Recueil de musique instrumentale n° 5, à la Bib. du Conservatoire.

âge, comme pendant la Renaissance, la musique européenne ne présentait, dans aucun pays, un caractère bien tranché, franchement national. Elle restait cosmopolite. Ce caractère uniforme disparut peu à peu de la musique populaire, de la musique de danse, et de la musique de théâtre, c'est-à-dire là où l'instinct de chaque race agissait plus ou moins directement. Mais il ne pouvait en être ainsi de la musique instrumentale pure, où un faux esprit scolastique, régnant sans partage, paralysait la vie. C'est là que, partout traqué, le caractère cosmopolite se réfugia, et qu'il demeura le plus longtemps.

En Allemagne, en France, comme en Italie, la plante symphonique, — puisque d'elle seule nous avons à nous occuper ici, — en conséquence de sa récente éclosion et de son degré de croissance, qui comportaient une taille fluette, conservait un type unique. Rien n'avait eu encore le temps d'agir sur elle, ni notre atmosphère fraîche, limpide et délicate, ni le ciel fumeux de nos voisins d'outre-Rhin, et pas davantage le soleil éclatant et gai de l'Italie.

Pour bien saisir le caractère de cette plante, il faut la comparer avec ce qu'elle deviendra sous l'influence de diverses causes. En somme, la sonate — inutile de répéter pourquoi je m'exprime ainsi — exige l'amalgame de quatre éléments principaux: l'état mélodique, la structure polyphonique, la règle et la vie.

Quelle était donc alors la conception du genre? Quels moyens employait-on pour répondre aux nécessités de cette conception?

L'on ne se préoccupait uniquement que du plaisir de l'oreille ; l'intérêt émotionnel dérivait au second plan. Quant au métier, on le prenait un peu comme moyen et un peu comme but. Par conséquent, travailler, développer un thème scolastique ou une chanson, avec une science superficielle, avec une timidité gracieuse, avec une sagesse aimable, sans rêverie, sans enthousiasme, sans passion, voilà ce que l'on faisait. Rien de plus.

Donc, des quatre conditions nécessaires pour être ému et intéressé en l'espèce, une seule, la règle, était bien observée. L'état mélodique et la structure polyphonique l'étaient un peu moins. Quant à la vie, on ne s'en occupait même pas.

En résumé, à ce genre manquaient à la fois et la lettre et l'esprit, où il eût trouvé force, soutien, profondeur et puissance. Tel le mal de la situation. Par un singulier défaut de vue, conséquence d'un état d'esprit particulier, on s'était arrêté sur la route, et on s'amusait, croyant être au point d'arrivée.

Quel climat fut particulièrement favorable au développement de cette plante symphonique, dans le degré de croissance et la condition que nous avons définis ?

Les premiers, les seuls pendant bien longtemps, les Allemands sauront fondre en un alliage parfait et national les quatre éléments en question. Leur propension au rêve trouvera ainsi un nouveau débouché. Haydn surtout, un peu méridional d'esprit, se distinguera bientôt. Son élément

mélodique notamment, légèrement teinté d'italianisme, le fera remarquer et aimer.

Une autre condition pour écrire une bonne symphonie, étant la réflexion, la tendance subjective, les Italiens n'y arrivèrent jamais et n'y arriveront pas de si tôt. Quant à nous, nous sommes parfois capables de réfléchir. N'oublions pas que Descartes se compte parmi nos compatriotes. Mais alors nous nous en trouvions empêchés en musique. Notre éducation artistique était insuffisante. En conséquence, la mélodie pure était le véhicule préféré de l'expression musicale de l'âme française, et elle aimait s'étaler partout à son aise, même dans la symphonie. Ainsi le Concert Spirituel donnait, notamment aux environs de 1760, comme œuvres symphoniques, des successions d'airs d'opéras-comiques, ou de noëls, ou d'ariettes.

Du reste, le Français, renonçant bientôt à ce genre, cessa de se faire violence, d'aller contre sa nature. En persistant, c'eût été une dégénérescence, impossible avec notre vigueur, ou un esclavage, incompatible avec nos idées.

Mais j'entends alors s'avancer la théorie des critiques diverses : — Toute cette génération d'œuvres symphoniques françaises est peu intéressante. Du haut du ciel, où elle venait d'arriver, l'âme de Bach devait en sourire. La sève qui avait précédemment vivifié la musique instrumentale française, s'était arrêtée. Mais c'est là un phénomène naturel, qui ne doit pas étonner, car l'art, contrairement à la science, ne progresse pas

toujours. Il subit parfois des temps d'arrêt. — C'est l'opéra qui est cause de l'état dans lequel végétait cette musique instrumentale. La faveur dont il jouissait, a évidemment nui à celle-ci. Il attirait tout le monde dans son orbite.

Mettons cela au point, sans rien exagérer.

Cette musique instrumentale ne connaît pas la moindre complication, se maintient d'une grande simplicité. Voilà un fait incontestable. Il a certainement un motif qu'il faut rechercher.

En réalité plusieurs causes se découvrent. En premier lieu, il faut placer l'inhabileté de la moyenne des exécutants. Pour tirer d'eux satisfaction, il fallait quelque chose de facile à rendre, par conséquent d'un peu élémentaire.

Il faut tenir compte, en plus, de l'imperfection des instruments à vent. La facture instrumentale était très éloignée de ce que nous voyons aujourd'hui.

Ensuite les compositeurs sentaient se presser dans leur esprit bien peu de procédés techniques. Le bloc de ceux-ci ne roulait pas depuis assez longtemps, pour s'être bien grossi. La conséquence, c'est que les plumes travaillaient avec facilité.

Enfin, le public ne pouvait absorber la matière musicale que sous une forme simple, et même très simple. N'oublions pas qu'il s'agit là de l'alimentation ordinaire des contemporains, et non pas d'œuvres qui, comme celle de Bach, par exemple, ont attendu plus d'un siècle pour être comprises et admises.

Toute cette génération de compositeurs de musique instrumentale, par conséquent, à des conceptions d'une certaine ampleur, en a choisi et préféré d'autres de proportions plus simples, plus modestes. Elle a mieux aimé ciseler, sans beaucoup de minutie, de petits bijoux. Voilà ce qu'elle a voulu faire, et il serait souverainement injuste d'exiger d'elle autre chose. Son mérite est encore réel, car si mince qu'aient été ses impressions, elle les a, somme toute, traduites sinon en beauté, du moins en joliesse.

Pour en finir avec Gossec et par Gossec, j'estime que l'on peut maintenant, très facilement, saisir l'ensemble de ses évolutions dans les eaux symphoniques françaises. Des barques d'une forme analogue, bien que battant pavillons de nationalités différentes, composaient une flottille qui avançait tranquillement, sans éclat. Celle de Gossec, bien conditionnée, maniée de plus avec quelque vigueur, gagna le front de cette flottille. A un certain moment, ses mouvements se signalèrent par une certaine virtuosité, et, à la fin, elle sembla même cingler vers la rive prochaine, mais oubliée depuis longtemps, de la forme cyclique, où Beethoven allait bientôt atterrir. L'observateur impartial, en notant l'intéressant sillage tracé par cette barque, devra remarquer quelle avait alors en poupe le vent d'Haydn.

CHAPITRE III

MUSIQUE RELIGIEUSE

Une idée en vogue a sa répercussion fatale sur la génération qui assiste à son rayonnement. Aucun n'échappe à son despotisme. En effet, après avoir habitué les esprits à son contact, cette idée y pousse des racines, s'étend peu à peu, en gagne les couches profondes, et devient une force. Cette force finit par agir sur la volonté, qu'elle tourne à son profit.

Or, le milieu du XVIII[e] siècle a été marqué par un évènement capital qui a produit une influence énorme sur la musique. Je veux parler de l'étude de l'univers physique et moral, dont les savants et les philosophes ont alors commencé à s'occuper. Aussi l'imitation de la nature était-elle la thèse dominante. Les musiciens français, en particulier, admirent que c'était le but principal que leur art devait viser. Cela pour une raison bien simple : c'est qu'eux et leurs prédécesseurs avaient toujours éprouvé un grand faible pour les recherches d'effets descriptifs et pittoresques. Et voilà comment une innocente manie se transforma en tyrannique monomanie.

La musique religieuse, par le fait de la

présence du verbe liturgique, très riche en couleur, se prête particulièrement à ce genre spécial. On l'avait alors remarqué. De fortes sonorités furent ainsi utilisées. Cela formait bien une atmosphère un peu bruyante, mais qui plaisait et que l'on recherchait. Le premier qui s'engagea dans cette voie fut Calvière, avec un *Te Deum*. Dauvergne vint ensuite.

Semblable destination de la musique religieuse s'étant imposée déjà, et ayant forcé les oreilles, Gossec, lui, ouvre les siennes toutes grandes. Il les meuble, les tapisse et les emplit de ces procédés éclatants. Ceux-ci s'aménagent et se casent en son savoir-faire.

A cause de leur puissance évocatrice, certains textes restaient préférés des compositeurs. La forme seule motivait ces choix, et non le fond, bien entendu. Le *Requiem* notamment fut de ceux-là. Gossec pensa donc à s'en inspirer pour ses débuts dans le genre.

La *Messe des Morts* compte vingt-trois numéros, dans lesquels chœurs et solos se succèdent avec goût. Le petit orchestre y figure au complet. Le trombone, centre de la grosse émotion, n'intervient qu'à un moment donné.

L'emploi ainsi limité de ce dernier élément sonore est quelquefois signalé particulièrement chez Mozart, auquel on semble vouloir en attribuer l'invention originale. On voit qu'il y a là observation mal fondée. Il faut donc rappeler que Glück agissait de même, et qu'en réalité, on em-

ployait alors les trombones avec beaucoup de tact. Ce n'était, en somme, que la conséquence de l'état dans lequel se trouvait l'orchestration. Ceux qui eussent agi autrement eussent perdu l'intuition exacte de ce qu'il fallait dans ce détail.

La plupart des morceaux de la *Messe des Morts* restent courts. Ce n'est qu'une série de mélodies plus ou moins heureuses, sans développement. A ce dernier point de vue, un seul, le *Cedant hostes* (nº 20), présente un certain intérêt.

Deux autres pages doivent encore être citées. D'abord le *Quantus tremor* (nº 7), « chœur tremblé », comme on disait. Cette appellation vient de ce que l'on généralisait momentanément l'emploi d'un « agrément » nommé « tremblement ». Le « tremblement » était une sorte de trille. Gossec a voulu ainsi peindre matériellement l'effroi qu'éprouveront les hommes à la fin du monde. Etant données les idées esthétiques de l'époque, le procédé devenait assez heureux ; il faut le reconnaître.

Tel n'est pas l'avis de M. Weckerlin, qui l'énonce avec une expression un peu excessive, à mon avis : « niaiserie musicale ». Or, en même temps, il félicite Lully d'avoir, dans son *Isis*, utilisé le « chœur tremblé » lorsqu'il s'agissait du froid de l'hiver (1). J'avoue ne pas bien saisir la différence que l'on voudrait instituer entre ces deux cas. Ou il faut les approuver en

---

(1) *Nouveaux musiciana*, 319.

bloc ; ou il faut les bannir en bloc. M. Weckerlin aurait-il oublié que la peur et le froid, bien que produits, l'un par une cause externe et physique, et l'autre par une cause interne et morale, provoquent souvent un même phénomène physiologique : le tremblement nerveux ?

Dans le *Tuba mirum* (n° 8), écrit pour baryton, deux orchestres alternent et se répondent, mais sans se faire écho. Pour bien pénétrer le détail de la chose, il faut laisser la parole à la naïve satisfaction de Gossec, racontant l'exécution de ce passage :

On fut effrayé de l'effet terrible et sinistre de trois trombones réunis à quatre clarinettes, quatre trompettes, quatre cors et huit bassons cachés dans l'éloignement et dans un endroit élevé de l'église, pour annoncer le jugement dernier, pendant que l'orchestre exprimait la frayeur par un frémissement sourd de tous les instruments à cordes (1).

L'auteur, cela se voit, parle de son œuvre préférée, préférée à tel point qu'il la remania deux fois (2). Mais il exagère à

---

(1) *Rev. mus.*, loco cit.

(2) L'autographe qui appartient à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles devrait être, par respect pour la pensée du compositeur, le seul guide en cas d'exécution nouvelle. En l'examinant de près, et en étudiant les différences qu'il présente dans l'encre, dans le papier, dans certains passages d'un contrepoint plus serré, et en le comparant avec l'édition de 1780, on voit qu'il est antérieur à celle-ci, mais qu'il a été retouché plus tard. La date de ce dernier remaniement est 1814. Elle nous est fournie par une lettre de Gossec à Panseron, dont nous aurons à parler.

peine ; car, en adressant aux sens, avec ces orchestres accolés, un appel plus direct, il apportait à sa génération le genre d'expression dont elle était avide, et que personne ne lui avait encore donné.

Cette combinaison a fait école. On la retrouve, amplifiée d'une troisième phalange, chez Méhul, dans son *Chant du 25 messidor*, aux Invalides, le 14 juillet 1800; et d'une quatrième, chez Lesueur, dans son *Ode en faveur du rétablissement de la paix*, le 23 septembre suivant (1er vendémiaire an IX), dans la même église. Enfin Berlioz ira jusqu'à cinq orchestres, précisément dans un *Requiem*. Il n'y aura aucune raison de s'arrêter en ce chemin. Du moment que l'on joue musicalement à cache-cache, — car cet emploi alternatif de forts groupes instrumentaux n'est pas autre chose, — plus on se trouve nombreux, mieux cela vaut.

Dans tout le reste de la partition, Gossec a conféré un assez grand empire aux instruments. Cependant, les vagues sonores qui en déferlent, ne submergent jamais la voix. A ce point de vue, son talent a environné chaque situation d'éléments qui ne sont jamais superflus. La particularité doit être notée. Notre musicien a usé, mais pas abusé.

En résumé, la *Messe des Morts* est un jeu exclusif de formes. Elle constitue moins une œuvre qu'une date. La musique occupant toute la place disponible, il n'en reste plus pour l'élément religieux. Quant à l'élément musical en lui-même, reconnaissons qu'il n'offre rien de bien saillant,

pas même la fanfare qui s'y déchaîne. Celle ci voudrait être terrible ; mais elle ne fait simplement que barrer l'œuvre de façon bruyante.

Lorsque Gossec, quatorze années après la *Messe des Morts*, songea de nouveau à cultiver la musique religieuse, il s'arrêta au genre de l'oratorio, et choisit comme cadre la naissance de l'Enfant-Jésus. Mais racontons le sujet de la *Nativité*. Il faut connaître d'abord le travestissement dont l'épisode a été affublé.

Un heureux endroit, que l'on n'indique pas, mais qui paraît être un coin des parterres de Versailles, ou quelque chose d'analogue. C'est le soir, un soir calme et serein. Un berger et une bergère, sans doute bien poudrés, bien parfumés, et nourris de la lecture de Florian et Rousseau, y font salon. Comme la conversation languit un peu, ils éprouvent le désir de s'adresser à un tiers. En bons amants de la nature, ils parlent à la nuit, ne trouvant personne autre, d'ailleurs. Ils lui offrent leurs civilités, et lui répètent avec insistance, charmés qu'ils sont par les trilles émus d'un oiseau quelconque en tendresse d'amour, que « le rossignol se fait entendre ». Tout à coup, le berger prend une attitude sérieuse, soucieuse, pensive. Il se recueille. Puis, se dégageant de toute la vigueur de son imagination, il affirme, d'un air inspiré, que, de même qu'il protège ses brebis, Dieu le protège. Mais il paraît qu'une troupe de bergers assistait à la scène. Le librettiste maladroit ne nous

en avait point avisés. Enfin, peu importe. Toujours est-il qu'en écoutant traiter d'aussi graves problèmes de poésie et de théodicée, ces derniers s'endorment. Mais « le ciel s'ouvre ; un trait de lumière des airs en un moment parcourt l'immensité ». Alors les dormeurs se réveillent, et, après s'être sagement consultés, ils trouvent ces « prodiges effrayans ». Pris de panique, ils songent enfin à la prière. Un chœur d'anges, du haut du ciel, leur envoie des paroles rassurantes, et leur annonce qu'un sauveur est né.

Si, devant l'afféterie de cette littérature, Gossec avait éprouvé une inspiration religieuse, c'eût été vraiment extraordinaire. Ne nous occupons donc exclusivement que de la musique en elle-même.

Le duo initial n'est pas mauvais ; aucune faute de goût ne s'y relève. Il devait être particulièrement affectionné des chanteurs, par le fait de roulades qui répondaient aux traits de flûte imitant le rossignol, et soutenus par des batteries de violons. Les trois morceaux qui le suivent ne le valent pas. Certains passages, qui commandent quelque ampleur, sont au contraire empreints d'une délicatesse peu réussie.

La marche des bergers est l'utilisation assez ordinaire d'un noël charmant, *où s'en vont ces gais bergers* ? Malheureusement, elle ne comporte aucun développement, et le mérite de Gossec reste donc nul ici.

Quant au double chœur final, c'est la répétition en écho, par les bergers, de ce que chantent les anges. Le procédé se reproduisant un peu trop, il fatigua les au-

diteurs, comme on peut s'en convaincre par cet extrait du compte rendu du *Mercure* (1) qui, de plus, nous montre comment l'œuvre fut apprécié dès l'origine :

Le premier duo est d'une musique fraîche et délicieuse ; l'air chanté par M. Legros est charmant. Le Sommeil des Bergers interrompu par des signes extraordinaires, est un morceau de symphonie d'un effet très grand, et même dramatique ; ainsi que le chœur *Quel sort funeste nous menace ?* Le Chœur des Anges étoit placé sur la voûte de la salle, et cette illusion a ajouté à l'effet de ce morceau très-bon, mais peut-être un peu long, de même que le dernier chœur, susceptible d'être abrégé.

Le chœur en question nous retiendra encore un instant. Un document nous renseigne très exactement sur la manière dont les choristes étaient disposés et conduits. C'est une note qui figure dans la partition :

Ce chœur étoit placé au dessus de la voûte de la salle du Concert Spirituel de Paris, dans le dôme du palais des Thuilleries ; il étoit parfaitement entendu sans être vu, et faisoit illusion : Le maitre de musique qui le dirigeoit, régloit sa mesure sur celle du maitre du grand orchestre qu'il observoit par une petite ouverture de la largeur du creux de la main, faite au plafond.

Cette disposition a été reprise dans l'œuvre de Méhul, indiquée plus haut, et enfin dans une admirable page de *Parsifal*, que tout le monde connaît.

---

(1) Janv. 1775, I, 181 (Cité par M. Brenet).

Une dernière citation du *Mercure* (1) nous apprendra la vogue extraordinaire qu'obtint la *Nativité* au bout de quelques années :

Quelle différence entre les sensations frivoles de tous ces concertos et les mouvemens impétueux et variés qu'a produits l'oratorio de M. Gossec ! Un sujet analogue à la fête du jour ; un style plein de grâce et de majesté ; d'étonnans effet d'harmonie ; les plus heureuses combinaisons d'instrumens, leur mélange avec des voix qui tour-à-tour imitoient le chant du rossignol et les roulemens du tonnerre ; le chœur des Bergers qui figuroient dans l'orchestre, et celui des Anges qu'on ne voyoit point, mais qu'on entendoit dans un lointain immense : cette espèce de dialogue entre les habitans de la terre d'une part, et les habitans des cieux qu'on croyoit assemblés sur un nuage, l'air d'un Noël que le compositeur avoit su placer au milieu de ce grand et riche tableau, ont porté l'illusion et l'intérêt au degré le plus séduisant pour le public, et le plus flatteur pour M. Gossec.

Nous devons réserver quelques instants au premier *Te Deum* de Gossec. C'est une œuvre à laquelle couleur et intérêt ne font pas défaut. Ses treize morceaux sont assez longs, quoique sans développement. La mélodie s'y montre largement dessinée, sinon originale.

Une marque s'impose tout d'abord : les solos s'y offrent bien supérieurs aux ensembles. Chercher à expliquer le fait cons-

---

(1) Janv. 1779, I, 48. (Cité par M. Brenet.

tituerait un enfantillage ; il faut se borner à le constater. Cependant le chœur initial échappe à la rigueur de cette réflexion, car il est à signaler, notamment comme métier.

Du reste, à ce dernier point de vue, l'œuvre entière marque un sérieux progrès. L'orchestre, en effet, au grand complet, — c'est dire qu'il compte les quatre cors et les trois trombones, — est manié avec précision et la plus grande sûreté de main. Cela ne doit pas surprendre, si l'on se rappelle que nous nous trouvons en 1779. L'auteur n'était donc plus précisément un débutant. Maître de sa plume, il sait maintenant beaucoup d'heureuses complicités de rythmes, d'instruments et de voix.

Puisque nous sommes en ce moment à la technique et aux chœurs, soulignons, dans le *Judex crediris* (1), un curieux emploi de la grosse caisse battue en pianissimo par des baguettes de timbales. Berlioz s'est rangé, depuis, à l'imitation de cet effet, dans son *Requiem*, au trop fameux *Tuba mirum*. On voit, encore une fois, que plusieurs ont saisi, à toutes mains, leur provende chez Gossec. Il ne faut pas l'oublier. Ce même numéro contient aussi l'unique intervention des trombones.

La solo de basse *Tu devicto mortis* (2) est un des meilleurs de la partition. Je l'estime tel, du moins. De très jolis dé-

---

(1) 122.
(2) 110.

tails d'expression le distinguent de tout le reste. Le *Tibi omnes* (1) mérite d'être placé à côté de lui. Une particularité prouve combien le sentiment religieux était éloigné de ces sortes de composition. Le *Confiteor gloriosus* (2), quand on y regarde de près, n'est, en somme qu'un menuet. Rien que cela suffirait à dater approximativement la page.

L'*O Salutaris*, pour trois voix d'hommes, sans accompagnement, reste, à mon avis, le chef-d'œuvre de Gossec dans le genre. La raison que j'en donnerai n'est pas longue à expliquer. Il possède un charme qui attire et séduit. On y sent passer le souffle d'une véritable inspiration. Ce tableautin ayant savouré les jouissances de la célébrité, semblable destinée était donc pleinement méritée.

Le *Mercure* (3) nous apprend l'accueil du public du Concert des Tuileries : « Quoique ce morceau ne soit nullement destiné au local du Concert Spirituel, qu'il eût pu même y paraître déplacé... » — allusion au repos dans lequel demeurait l'orchestre — «... s'il eût eu moins de mérite, son harmonie pure, son chant délicieux, son exécution parfaite ont fait un plaisir si grand, si général, que l'on a témoigné par des acclamations le désir de l'entendre deux fois. »

---

(1) 42.
(2) 61.
(3) Déc. 1782, 137.

Ce qui offre un certain piquant, ce sont les circonstances qui provoquèrent l'éclosion de ce morceau, dû à la nécessité d'une improvisation.

Gossec se rendait parfois à Chenevières, près de Sceaux, chez de la Salle, secrétaire de l'Opéra. En 1782, il s'y rencontra, le jour de la fête patronale, avec les chanteurs Chéron, Lays et Rousseau. Le curé de l'endroit, arrivant sur ces entrefaites et voyant ces trois artistes, les pria de se faire entendre à l'église, au cours de la cérémonie qui allait avoir lieu. « De tout cœur, – lui répondit Lays, — si Gossec veut nous donner quelque chose de sa façon ». Notre musicien demande aussitôt du papier, et, pendant que les invités déjeûnent, écrit l'*O Salutaris*. Ce morceau est immédiatement répété, et, deux heures après, chanté à la satisfaction générale. On se rappelle son apparition au Concert Spirituel, quelques jours après (1).

Je pourrais, à la rigueur, parler maintenant de l'autre *Te Deum* de notre musicien ; mais ce chœur étant la première salutation musicale adressée par Gossec au peuple, il est préférable de la réserver pour un autre moment. Nous terminerons donc par la *Messe des Vivants* qui date de 1813. J'en dirai simplement que c'est une page où la sénilité triomphe, avec son expérience, sa sagesse, son geste

---

(1) Choron et Fayolle, *Dictionnaire*, etc.— Hédouin, ouv. cité.

mesuré, son pas traînant et son attitude languissante. Cela suffira.

Quelles préoccupations dominaient le flot toujours renouvelé des compositions religieuses d'alors ?

Le genre avait une certaine gravité décorative, vestige de l'art musical lourd et sévère du siècle précédent. Malheureusement, il n'était pas vivifié par le souffle sincère. Nulle émotion, nul accent convaincu ne l'animaient. Voilà surtout ce qui lui manquait ; la vie, en somme.

Maintenant, un autre point est à noter. Encore plus que les autres, ce genre s'affiche mauvais surtout quand il veut s'arrêter à décrire ; car alors, il insiste, et devient long, redondant, fade et emphatique.

Ces compositeurs, avec leur seul souci de la forme, rappellent un peu certains amphytrions, dont l'attention se porte exclusivement sur les cristaux, la vaisselle et le linge, sans s'occuper le moins du monde de la nature, du nombre et de la qualité des mets qu'ils doivent offrir à leurs convives.

On devine aisément à quelle profondeur cette musique pénètre l'auditoire. Le projectile, même dans le cas le plus propice, c'est-à-dire lorsqu'il est habilement pointé, arrive au but sans force, vacillant, et ne produit donc point d'effet.

Non ! cet art, bien qu'il fût assez affectionné, n'exerça aucune influence sur la mentalité des contemporains, d'autant que ceux-ci n'étaient pas précisément captifs de la

foi. Par trop profane et mondain, on peut lui appliquer le mot piquant que lançait Boileau à un coquin de son temps :

C'est un homme d'honneur, de piété profonde,
Et qui veut rendre à Dieu ce qu'il a pris au
[monde.

En ce qui concerne Gossec en particulier, une question préalable se pose. Se rangeait-il parmi les incrédules acharnés ?

Après avoir bien examiné ses faits et gestes, on doit répondre négativement. Il ne possédait pas la foi religieuse, mais ne professait pas le dédain des croyances. Il était bien de son pays et de son époque, effleuré par l'œuvre des encyclopédistes. En conséquence, quand il écrivait de la musique non profane, il ne restreignait pas ses idées, ne contraignait pas son sentiment, ne forçait pas son talent.

D'un autre côté, c'était un esprit clair qui, voyant bien dans le terrestre, se trouvait, parfois, presque aveugle dans le céleste. Là, craignant de rester en deça du but qu'il se proposait, il s'élançait au-delà. Voulant être doux, alors il devient mièvre ; véhément, alors violent ; fort, alors bruyant.

Néanmoins, en somme, il faut reconnaître à l'œuvre religieux de Gossec l'ordonnance, la clarté, la proportion dans les lignes, la justesse de quelques accents, et surtout l'élévation de pensée. Il fait partie du développement logique du genre. Il est une sorte d'étape dans le parcours de celui-ci.

A y bien regarder, il ne faut pas de ce côté, se montrer trop sévère pour Gossec et ses confrères, parce que les choses n'ont guère changé depuis lors. Une continuelle généralité plaide en quelque sorte les circonstances atténuantes. Et le phénomène s'explique.

Il existe, en effet, deux sortes de compositeurs religieux.

D'abord quelques rares croyants qui savent noircir du papier à musique. Mais l'on peut se demander si, quand ils tiennent la plume, les préoccupations religieuses les dominent, et s'ils sont alors ouvriers de la gloire de Dieu, ou de la leur propre. Point très important qui commande la situation.

Il y a ensuite ceux qui, pour les besoins de leur cause, se donnent à eux-mêmes, par des simulacres de foi, l'apparence et l'illusion de sentiments qu'ils n'éprouvent ordinairement pas. Par auto-suggestion, ils peuvent arriver à être momentanément un peu convaincus. Oui ! A la vérité, ils s'exposent à de graves erreurs.

Mais il faut bien préciser, ne pas se payer de mots. Dans les conditions les plus favorables, tous ceux-là, par la nature et la force même des choses, confèrent parfois à quelques œuvres, non pas un caractère religieux, mais de religiosité. Toute création esthétique est mesurée à l'idéal qui a présidé à sa gestation.

Et voilà certaines raisons — car il y en a d'autres — pour lesquelles j'estime que, depuis le chant liturgique catholique et les premiers chants huguenots, nous ne con-

naissons plus d'art musical vraiment religieux.

L'on remarquera certainement que je me suis abstenu de mentionner ceux qui, sans conviction aucune, abordent ce genre particulier, et dont les effets tapageurs et criards constituent l'horripilante spécialité. C'est à dessein. Pourquoi, dans un travail sérieux, s'occuper des pitres du motet, et des paillasses de l'oratorio ?

CHAPITRE IV

MUSIQUE DE THÉATRE

Gossec a tenu au théâtre une place peu importante, excepté lors de la Révolution. C'est énoncer que sôn œuvre dramatique offre un intérêt médiocre. En conséquence, ne nous y attardons pas longtemps.

Au commencement de la seconde moitié du XVIIIe siècle, le théâtre musical français n'empruntait, pour ses livrets, sérieux ou comiques, qu'à des sujets d'une nature bien déterminée. Une partie de ces sujets était puisée soit dans l'histoire ancienne, soit dans la mythologie. Ici trônait l'opéra. On recourait aussi aux scènes et sentiments des milieux aristocratiques, bourgeois et humbles. Là badinaient l'opéra-comique et l'opéra-bouffe.

Tous ces matériaux, réalistes ou non, étaient façonnés selon l'optique de l'époque. Il faut noter aussi, comme genre intermédiaire chevauchant sur les deux autres, la pastorale. Sa houlette enrubannée allait indistinctement des divinités aux mortels.

L'opéra place, dans le lointain du temps ou de l'espace, des personnages de caractère général et universel, sinon symboliques, du moins plus grands que nature. De nobles désirs les agitent ; de superbes pas-

sions les exaltent. Ce genre met surtout en scène des types de magnificence et d'héroïsme.

L'opéra-comique, lui, reste dans le domaine de la réalité, laisse les personnages à notre plan. Ceux-ci sont des êtres dont l'extérieur surtout doit captiver l'attention, sans beaucoup de cervelle ni de cœur, par conséquent. Cette forme, bien qu'inférieure à la précédente, n'est pourtant pas dénuée de quelque valeur, car elle peut encore évoquer la beauté.

Le genre de l'opéra-comique, récemment créé, jouissait de la vogue lorsque Gossec eut l'intention de débuter au théâtre. Comme, en outre, il était plus facile à traiter et même à caser que l'opéra, notre jeune musicien se dirigea donc tout d'abord vers lui.

En ce qui concerne *le Tonnelier*, il ne semble pas que la contribution apportée par Gossec puisse être déterminée, même approximativement. Nous passerons simplement devant cette œuvre, pour nous arrêter aux *Pêcheurs*.

Voici en quelques mots l'innocent sujet des *Pêcheurs* :

Lubin, un riche héritier, est irrésistiblement attiré vers la charmante Suzette, fille d'un humble pêcheur. Il désire naturellement que la belle partage ses ardeurs, mais ne veut pas qu'elle soit le moins du monde amenée à cette douce extrémité, par l'attrait de la fortune dont il jouit. Il connaissait probablement *les Jeux de l'amour et du hasard*. Aussi recourt-il au subterfuge

de Marivaux, et embrasse-t-il, sous le nom de Bernard, le métier du père de la bien-aimée. Celle-ci regarde le soi-disant Bernard avec faveur. Or, d'un autre côté, elle est poursuivie des intentions galantes du bailli, et ses parents verraient avec plaisir cette union. Ils préféreraient un gendre qui se créerait des ressources en rendant des jugements, plutôt qu'en prenant des poissons. Mais un oncle de la jeune fille, plein de bon sens, plaide la cause des deux amoureux, et manœuvre si bien, qu'il finit par assurer leur bonheur.

La courte ouverture de ce petit acte comporte un allegro et un andantino. Le retour obstiné des mêmes phrases, assez mal choisies d'ailleurs, fait tous les frais de ces deux mouvements. Bref, la page n'offre pas un attrait bien considérable.

La substance de cette chose si fluette est une série d'ariettes, ou, pour mieux dire, de chansons. L'expression de chaque morceau ne reste jamais complètement satisfaisante, car lorsque, de temps en temps, une mélodie se présente assez bien venue, une autre la suit, qui est loin de la valoir.

Les rôles les plus attachants sont celui de Suzette, avec sa tendresse mutine, et celui de Jacques, avec sa bonne humeur joviale. Ce dernier est assez amusant dans le morceau : « Ma femme va faire le diable ; j'aurai du bruit à la maison. » Nos pères ont toujours particulièrement affectionné des plaisanteries sur les querelles domestiques, et il faut avouer qu'alors ils trouvaient fréquemment la note drôle et maligne.

L'orchestration demeure suffisante. Hautbois et cors s'approchent avec opportunité du quatuor. Généralement ils plaquent des accords. Ils enveloppent aussi certains passages d'une coulée de notes tenues. Enfin, parfois ils risquent un petit dialogue avec leurs compagnons de route.

Je m'abstiendrai de parler de *Toinon et Toinette*. Il faudrait répéter mot pour mot ce qui vient d'être dit au sujet des *Pêcheurs*. Déclarons simplement que cette œuvre proclame que Gossec a, par rapport à la précédente, changé de décors, mais pas d'effets.

Resterait à connaître ce que valaient *le Faux lord* et *le Double déguisement*, ce à quoi il faudra renoncer, tant que l'on n'aura pas mis la main sur ces partitions qui semblent perdues. Je ne crois pas néanmoins que Gossec ait rien à gagner à leur exhumation.

Pour cultiver avec avantage le genre de l'opéra-comique, il lui aurait fallu quelques dons qui lui manquaient : la délicatesse, la vivacité, la verve et la grâce. D'ailleurs, ses luttes avec le public pour y conquérir le succès, furent ou douteuses ou malheureuses. On lui préféra — et avec raion — Dauvergne et Grétry.

Suivons maintenant Gossec à l'Opéra. Nous l'y trouverons d'abord en compagnie de *Sabinus*.

Deux des personnages de *Sabinus*, le héros principal et Eponine, sa femme, appartiennent à l'histoire. Leur nom se ratta-

che à une insurrection de la Gaule contre la domination romaine, qui éclata au commencement du règne de Vespasien. Ils sont cités dans *la Morale en action* comme exemple de dévouement conjugal. On se rappelle que Sabinus, le chef du mouvement, ayant été vaincu, fut obligé de se cacher dans une caverne. Sa femme vint l'y retrouver, et, neuf ans après, ils furent pris tous deux, puis, sur l'ordre de l'empereur, mis à mort avec deux jumeaux qu'ils avaient eus dans leur retraite.

Notre esthétique moderne s'accommoderait certainement de cette belle réalité. Elle y trouverait des éléments suffisants. pour les besoins de ses conceptions. Mais l'auteur du livret a délaissé l'histoire pour s'emparer de la légende. Voici, en quelques mots, comment il l'a fait :

Premier acte. — Sabinus, un prince gaulois, attend avec impatience le jour qui devra le réunir à Eponine, une princesse de la même nation. Il entretient aussi le projet d'affranchir son pays du joug des Romains. Eponine le désigne au peuple comme libérateur, et on l'acclame. L'allégresse publique est troublée par l'arrivée de Mucien, le gouverneur romain de la Gaule, qui ne veut pas que l'hymen projeté entre ces patriciens s'accomplisse. Eponine se rie de sa défense et de ses menaces. Le peuple choisit Sabinus pour chef. Des danses commencent, et les guerriers « s'échappent des bras de l'Amour pour voler à la gloire des armes. »

Le *deuxième acte* se passe au sanctuaire des druides, dans une forêt. Eponine vient

pour consulter l'oracle, et rencontre des bergers qui, épouvantés par la guerre, cherchent asile dans les bois. Ces bergers s'efforcent de calmer sa douleur. Des druides s'avancent. Le grand druide se dirige vers la porte d'un souterrain mystérieux, la frappe, et en franchit le seuil dès qu'elle s'est ouverte. Aussitôt des bruits inquiétants se font entendre. Peu après, le grand druide sort, échevelé, annonçant la colère des dieux, et l'arrivée des Romains vainqueurs. Mucien se présente, en effet, et fait appréhender Eponine. Ses soldats ravagent la forêt, et détruisent le temple des druides.

Troisième acte. — Sabinus, retiré dans une solitude, apprend les dangers que court Eponine tombée dans les mains ennemies, et veut courir à son secours. Le génie de la Gaule apparaît, l'arrête, se déclare son protecteur, et lui fait entrevoir la grandeur future de la Gaule. Pendant ce temps, un magnifique palais s'élève, orné de la statue de Charlemagne. L'interlocuteur de Sabinus l'engage à se rendre au tombeau de ses ancêtres, et à y demeurer caché.

Quatrième acte. — Sabinus a suivi le conseil que le génie de la Gaule lui avait donné. Il est dans le souterrain où reposent ses ayeux. Il y goûte une tranquillité telle qu'il s'en étonne. Tout-à-coup il entend la voix d'Eponine. Il veut s'élancer, mais une main invisible l'entraîne vers un tombeau dans lequel il s'enferme. Eponine arrive, et, entourée de compagnes, pleure son époux qu'elle croit mort. Sur ces en-

trefaites, le farouche Mucien accourt. A son aspect, Eponine s'apprête à se poignarder. Mais le tonnerre gronde. Le tombeau où était Sabinus, s'écroule, et le chef gaulois en sort armé. Il attaque aussitôt Mucien. Le décors change et montre une place publique, avec les Romains vaincus. Un autre changement de décors se produit. Le génie de la Gaule descend des airs, et rappelle à Sabinus qu'il a tenu sa promesse de protéger le pays. Bientôt commence une fête, à laquelle s'associent plusieurs nations de l'Europe.

Cette rapide esquisse a été tirée de l'analyse qu'a donnée le *Mercure* du livret (1).

Nous avons donc ainsi, après les tâtonnements dans lesquels ont erré les incertitudes des auteurs, la version définitive qui a servi lors des représentations à l'Opéra. Le témoignage de ces incertitudes se retrouve dans de nombreux fragments de partitions qui ont été conservés à la Bibliothèque de l'Opéra et à celle du Conservatoire. M. Julien Tiersot, attaché à cette dernière, voulant extraire une reconstitution de ces débris, a réuni en volume une série de ces morceaux épars. Une petite notice, dans laquelle il explique comment il a procédé, accompagne ce recueil.

Tout en m'excusant auprès de mon honorable confrère d'énoncer une semblable opinion sur son travail, méritoire malgré tout, je n'estime pas qu'il puisse se flatter d'avoir débrouillé l'écheveau compliqué

---

(1) Avr. 1774, I, 159.

des versions multiples que nous possédons (1). J'ajoute aussitôt, en guise de consolation, que je doute même que quelqu'un soit jamais plus heureux que lui, tant il y a peu de chances de s'y reconnaître dans un pareil dédale.

Sabinus, par conséquent, est une œuvre de patriotisme. Voilà sa caractéristique, alors très neuve. Gossec l'a compris admirablement. Aussi l'énergie, la grandeur et la noblesse y prédominent. Quant aux situations passionnées qui apparaissent çà et là, il s'est bien gardé d'y admettre la langueur ou la galanterie voluptueuse. Ces pages sont nuancées d'expression et de dignité. Le rôle de Sabinus est le plus intéressant. Particulièrement bien dessiné, il offre beaucoup de justesse dans le rendu. Les pages réservées à l'orchestre seul, restent peu captivantes (2).

En résumé, malgré de sérieuses qualités, *Sabinus* demeure loin du chef-d'œuvre. A

---

(1) Je m'appuie sur les divergences et les lacunes que présente ce travail quand on le compare aux indications que fournit le *Mercure.* Enfin, la partie de la basse continue, sur laquelle M. Tiersot s'est guidé, doit être ici absolument laissée de côté, car elle se réfère aux représentations de 1773 à la cour, et non à celles de l'Opéra. Dans ce dernier endroit, les récitatifs furent accompagnés à l'orchestre, et non au clavecin. D'ailleurs, M. Charles Malherbe, archiviste de l'Opéra, partage absolument mon avis ; seulement lui se base particulièrement sur l'examen des écritures et des papiers.

(2) Voici les morceaux les mieux venus : Au 1er acte, l'air de Sabinus : « Eponine, amante chérie » ; et le duo d'Eponine et de Sabinus.

la place d'une reélle autorité, on n'y sent que l'influence directe et accapareuse de Rameau et de Mondonville. Cet opéra constitue néanmoins, avec un autre que nous indiquerons, ce que Gossec a fait de mieux dans le genre.

Bien que *Sabinus* n'ait pas été un succès, il reste cependant une date dans les annales du théâtre de l'Opéra. En effet, on y vit, pour la première fois, des trombones, et pour la troisième, des clarinettes, si l'on en croit M. Michel Brenet rectifiant une déclaration de Gossec (1). Ajoutons que les

---

Au 2e acte, toute la scène des druides, notamment le récit du chef de ceux-ci, soutenu par les instruments graves, bassons, altos et basses ; la scène finale. Au 3e acte, l'air de Sabinus : « Ma raison s'égare », dont le trouble se traduit par une série d'heureuses dispositions orchestrales. Au 4e acte, le chœur des captifs ; l'air de Mucien : « Qu'Eponine partage les biens que promet ce beau jour » ; et l'air de Sabinus : « Toi devant qui je tremble de paraître ».

(1) Les clarinettes auraient été auparavant employées en 1751 par Rameau, dans les airs de ballet d'*Acante et Céphise* (M. Brenet, ouv. cité, 224). Il faudrait d'abord savoir si le témoignage du *Mercure*, sur lequel s'appuie mon confrère, n'est pas erroné. On se sert bien du mot « clarinettes » dans le passage en question ; seulement ce mot est peut-être la traduction de « clarini », qui alors, dans la pratique, désignait indistinctement les clarinettes et les trompettes. Ainsi notamment, à la Bibliothèque du Conservatoire, dans des copies de motets de Lalande, datant de cette époque, les parties de clarinettes, répétition absolue des parties de violons, portent la mention « clarini ». — Ensuite on trouve, en 1757, indication des instruments en question dans deux airs écrits par Gossec, pour les débuts de Sophie Arnould.

musiciens qui se servirent alors de ces instruments furent aussitôt et définitivement attachés au personnel du spectacle. Enfin notre compositeur fit porter le nombre des violons de 20 à 24, et celui des contrebasses à 5 (1).

Des divers opéras qui suivent *Sabinus*, nous n'en retiendrons que trois : *Philémon*, *Thésée* et *Rosine*. Nous y ajouterons deux œuvres dramatiques de la Révolution : l'*Offrande à la Liberté* et le *Triomphe de la République*. Les raisons d'un pareil choix se comprendront facilement au fur et à mesure des explications.

Philémon et Baucis a procuré à Gossec son plus beau succès à l'Académie royale de musique. Tout le monde connaît cette légende racontée par Ovide, dont la fin a été modifiée ici, car nous n'assisterons pas à la métamorphose en arbres des célèbres époux. Jupiter et Mercure, voyageant incognito, sont repoussés par les riches, et reçus cordialement par Philémon et Baucis, dont la situation est des plus modestes. Pour récompenser le couple de son accueil, ils décident qu'il ne mourra jamais, et le préservent d'un déluge qui dévaste le pays.

A part quelques pages assez bien venues, telles que l'air de Philémon, le duo des époux, dans lequel flûtes et hautbois se glissent à propos, le « chœur tremblé » qui dépeint l'effroi causé par l'orage, et pres-

---

(2) *Notes*, etc., 222.

que tout le rôle de Baucis, l'ensemble n'offre rien de bien saillant. Les physionomies sont dessinées de façon assez satisfaisantes, mais sans vigueur. Cet ouvrage manque un peu de saveur ; aucun enthousiasme ne l'anime. Cependant sa réussite s'explique par quelques passages assez agréables. Elle ne devint pas très considérable, il est vrai ; mais ce fut justice. Une œuvre ne reste durable que lorsque sa forme artistisque revêt une pensée forte ou belle.

Avec *Thésée*, nous assistons à l'adhésion de notre compositeur aux principes nouveaux de Gluck. A proprement parler, Gossec n'en était pas bien éloigné, car la vérité d'expression se maintenait aussi l'objet de ses préoccupations.

Le livret de Quinault est un arrangement de l'épisode de la reconnaissance du célèbre héros par Egée, roi d'Athènes, son père naturel. Thésée, ayant atteint l'âge d'homme, arrive dans cette ville avec le but d'y découvrir l'auteur de ses jours. Là, il devient bientôt l'idole du peuple. Sur ces entrefaites, il aime la princesse Eglée, et est aimé de la magicienne Médée. Eglée, d'un autre côté, est recherchée par Egée. Celui-ci, excité par la jalousie de Médée, donne un breuvage empoisonné à Thésée. Mais soudainement il découvre, dans l'épée du jeune héros, le signe de reconnaissance qu'il avait fait placer auprès de son fils, lorsque, sur son ordre, on l'avait jadis abandonné. Naturellement il écarte aussitôt le poison, et père et fils s'embrassent dans une étreinte émue.

L'ouverture affiche des intentions assez ambitieuses. Elle ne voudrait rien moins que décrire un combat qui amène le commencement du premier acte. Elle le fait de façon médiocre. Cette page annonce d'ailleurs à merveille ce qui suivra. Le reste de l'ouvrage ne constituera que le travail d'un conscieucieux, habile et intelligent élève, dont la sereine abondance manque d'inspiration. Aucune flamme n'en vivifiera les accents. Bref, *Thésée* reste une production honorable, mais pas heureuse. Pour reprendre la saine expression de la *Correspondance littéraire*, il n'y a là de quoi « exciter ni murmure, ni enthousiasme ». Dans cet opéra, je ne vois guère à signaler, comme donnant satisfaction, qu'un air de Médée, à la fin du deuxième acte, un autre de Thésée, au commencement du troisième ; et celui d'Egée, « Faite grâce à mon âge », qui avait été conservé de Lully, avec la parure d'un nouvel accompagnement.

Voici le sujet de *Rosine* ou *l'Epouse abandonnée* :

Un grand seigneur nourrit une passion coupable pour la femme de l'un de ses vassaux. Son domestique charge le recruteur d'engager celui-ci qui s'oppose en obstacle à l'accomplissement de ses désirs. Mais de braves et honnêtes gens du pays, pour déjouer cette machination, se cotisent et parviennent à réunir le prix du congé. Le grand seigneur ouvre alors les yeux sur sa conduite, comprend qu'elle fut odieuse, et, pour la faire oublier et pardonner, protégera le jeune couple qu'il rêvait de désunir.

Cet ensemble de situations tendues et de détails familiers constituait certes une nouveauté. Il groupait un conflit d'éléments propres à tenter la plume d'un musicien expert dans l'art des oppositions. D'ailleurs Gossec a été heureusement inspiré. Jamais il n'a autant réussi. Je trouve *Rosine* son meilleur opéra.

Néanmoins, la roue de la fortune s'enraya pour lui. Une seule page — charmante de fraîcheur, du reste — trouva grâce devant l'indifférence du public : une romance chantée par l'héroïne, au 2e acte : « Dors mon enfant », dont ces paroles étaient de Berquin. Comme explication de cet insuccès, les gazettes parlent de deux des personnages, le grand seigneur et son valet, qui semblèrent particulièrement antipathiques. On n'en saisit pas facilement la portée, car la fin de l'aventure donnait satisfaction aux plus difficiles. A tout péché miséricorde, affirme-t-on.

Le titre seul de l'*Offrande à la Liberté* rappellera que nous abordons la pleine phase révolutionnaire. Cette petite partition est une adaptation théâtrale de *la Marseillaise*. La remise en mémoire des circonstances qui la provoquèrent, en fera mieux comprendre la portée.

A ce moment-là, c'est-à-dire à la fin de septembre 1792, certains spectacles avaient produit des pièces patriotiques. L'opéra, en présence de l'enthousiasme causé par nos succès à la frontière, estima qu'il devait suivre l'exemple que d'autres avaient déjà offert. Le chorégraphe Gardel et Gossec

furent chargés de la réalisation du projet.

Le compositeur arrête d'abord le canevas musical. Il choisit un extrait de *Renaud d'Ast*, opéra-comique écrit par Dalayrac en 1787, et devenu le *Veillons au salut de l'empire*. Il y accole la *Marseillaise*. Restait la « mise en action ». Voici ce à quoi l'on s'arrête :

Sur le sommet d'une montagne, la Liberté, sous les traits de Mlle Maillard, se tient debout. Dans la plaine qui entoure cette montagne, s'agitent une foule de guerriers, dont plusieurs à cheval, des femmes et des enfants. Ils se groupent et se dispersent alternativement, au cours de manœuvres et de danses, et vénèrent la Liberté.

Pendant toute la durée de cette scène les voix ne se taisent qu'un instant lorsque l'orchestre joue une danse religieuse. Le fait se passe pendant l'exécution de *la Marseillaise*. Cet hymme subit alors un ralentissement. Cette altération de mouvement est compréhensible à la rigueur ; mais avec l'appoint de malencontreuses fioritures, elle métamorphose l'idée musicale de façon étrange. Pendant cette danse, des « adorateurs de la Liberté » et des enfants vêtus de blanc, brûlent des parfums devant la déesse. Ensuite le dernier couplet, « Amour sacré de la Patrie »,et murmuré lentement et à voix basse. Après un point d'orgue, on sonne le tocsin, bat la générale, et tire trois fois le canon d'alarme. Enfin éclate le refrain, sur un mouvement vif et en fortissimo, « Aux armes ! citoyens ! »

L'*Offrande à la Liberté* fit sa première

apparition à la suite d'un opéra de Langlé, *Corisandre*. Elle fut toujours accueillie avec transports. De toutes les pièces de circonstance de la Révolution, c'est elle qui produisit le plus d'effet sur le public. Aussi on la reprendra en 1848 (1). Son arrangement de *la Marseillaise*, avec une harmonisation hardie, et une instrumentation heureuse, est des meilleures qui existent. J'ajouterai même que l'on doit regretter son oubli.

Le Triomphe de la République est un divertissement lyrique. On l'a connu encore sous trois autres titres : *le Camp de Grand-pré*, *le Triomphe de la Liberté* et *la Trève rompue* (2). L'action se déroule anodine. Pendant une fête villageoise, des jeunes gens, à l'annonce de l'approche de l'ennemi, prennent les armes, et le mettent en déroute. La Liberté descend du ciel dans un nuage, s'assied sur un trône de verdure, et on l'implore avec ardeur. Alors commence un défilé de représentants de diverses nations, dans lequel figurent des prélats, des prêtres, des moines et des religieuses.

---

(1) *Corresp. litt.*, XVI, 161. — *Moniteur* et *Petites affiches* du 2 octobre 1792. — J Tiersot, *Rouget de Lisle*, 124. — C. Pierre, *La Marseillaise*, 12. *Sur quelques hymnes et faits de la Révolution* (1898), 16.

(2) *Moniteur* de 1793, n° 35. — *J. de Paris*, 29 janv. 1793. — Th. Muret, *l'Hist. par le théâtre* (1865), I, 128. — Castil Blaze, *l'Acad. imp. de m.*, II, 8. *La Danse et les ballets*, 228. *Nouvelle Revue*, l. c. — C. Pierre, *sur quelques hymnes*, etc., 26.

La musique va de pair avec ce thème enfantin. Pour la constituer, Gossec ne s'est pas torturé l'esprit. Une bonne partie de l'ouvrage est l'utilisation de deux de ses hymnes révolutionnaires : le *Chant du 14 juillet* et la *Ronde nationale* composée pour la fête de Châteauvieux. En compagnie de ces hymnes et de coups de canon, sautille notamment un morceau appelé *Ronde de Grand-pré*, fort insignifiant, que l'on fredonna pendant assez longtemps. Il n'est pas surprenant que les auditeurs l'aient retenu, car le motif en est redit onze fois de suite, sans interruption. Après avoir reçu pareille frappe, on en conservait forcément l'empreinte.

Eloignons-nous maintenant de toutes ces œuvres, et jugeons-les d'ensemble, en les divisant en deux groupes : celles qui ont précédé la Révolution, et celles qui l'ont accompagnée.

Au théâtre, l'art de Gossec est probe ; il est sérieux ; il est consciencieux. Par contre, on lui souhaiterait un peu plus de délicatesse, et parfois même de sincérité. De plus, toujours très raisonnable, il le reste tellement que la sensibilité ne vient jamais. Grave défaut. Mais si cela pourrait vivre certainement davantage, être plus caractérisé, on serait, dans tous les cas, fort embarrassé de mieux le présenter.

En effet, les idées s'offrent bien établies, bien dessinées, d'une couleur souvent exacte. Les personnages se tiennent habilement campés. La déclamation est simple et juste ; l'orchestre tempéré. Le souci des

nuances s'affiche persistant. En un mot, la valeur technique ne saurait être contestée. Enfin, une atmosphère d'aisance, de satisfaction et de bonne humeur baigne le tout d'une nuance uniforme et un peu grisâtre. Dans le pathétique se rencontrent les passages les mieux réussis. Là seulement, certains détails y font parfois saillie.

Pendant les périodes de trouble, certains auteurs veulent vivre l'esprit public. Ils éprouvent le besoin de crier au théâtre leurs préférences, leurs répulsions, leurs espérances. La préoccupation politique y domine alors la préoccupation esthétique. On désire que l'art devienne absolument utilitaire. Ceux-là transforment la représentation en une sorte de réunion publique. Ils ne sont plus des artistes, mais des politiciens.

Parmi les musiciens, Gossec s'est avancé le plus loin dans cette voie. Lui ne s'est pas contenté, à l'instar de certains de ses confrères, de transporter la politique sur la scène. Par ses hymnes révolutionnaires copieusement mis à profit, il y a introduit ce qui était exclusivement destiné à la place publique. Et non seulement il a entassé dans une salle ce qui ne devait s'épanouir qu'au grand air, mais il a souligné ce déplorable manque de goût, de façon brutale et maladroite, avec excessives interventions de coups de canon, de tocsin, de cuivres bruyants et de tambours.

En l'espèce, l'on doit se montrer sévère. Gossec n'a été ni artiste, ni politicien, mais vulgaire bateleur.

En résumé, l'on peut dire que Gossec avait le sens du théâtre, mais pas le don. Là, il demeura homme d'imagination, mais pas d'action. Son œuvre scénique est de seconde main, de transition. Néanmoins, abstraction faite de la partie révolutionnaire, elle reste une assez belle ruine, spectacle qui a encore son genre d'attrait.

CHAPITRE V

MUSIQUE DE LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE

On se rappelle comment les fêtes nationales ont commencé. On se souvient de ce qu'elles furent. Bien qu'en France, le peuple eût pu déjà goûter ce genre de divertissement, il n'en est pas moins vrai que, chez nous, la création de la musique concertante populaire est le fait de la Révolution. Je m'explique.

Auparavant, le peuple ne disposait, comme distraction musicale ordinaire, que de la chanson, dans le domaine profane, et du cantique, dans le domaine religieux. Nous touchons ici le patrimoine commun de toute l'humanité. Il est à peine besoin d'insister.

Comme distraction musicale extraordinaire, c'est-à-dire les circonstances dans lesquelles il voyait s'ouvrir devant lui les portes du temple de la musique, il n'avait que les fêtes publiques. De celles-ci, notre art fut toujours l'accessoire obligé, naturellement ; mais son rôle véritablement artistique ne date que de 1716.

Avant cette époque, la Saint-Louis était, depuis longtemps, célébrée la veille, le 24 août, à la cour et dans les églises. Cette année 1716, on eut alors l'idée d'y faire périodiquement participer le peuple, en

instituant des réjouissances publiques dans le jardin des Tuileries. Ce projet fut toujours réalisé par la suite. Un feu d'artifice et des illuminations encadraient un concert donné à huit heures du soir, par le personnel de l'Opéra. Ce jour-là et son lendemain étaient les seuls où le peuple, les soldats et les domestiques avaient le droit de pénétrer dans cette promenade. Mais les barrières qui interdisaient l'accès de cette dernière, n'étaient pas les seules qui s'abaissaient alors. Celles qui s'élevaient entre les diverses classes sociales, faisaient de même. En conséquence, la plus parfaite égalité régnait, pendant quelques heures, entre tous les promeneurs ; et princes du sang, noblesse, bourgeoisie et humbles travailleurs, tous se rencontraient, se croisaient, se coudoyaient et se pressaient pour entendre de la musique. Par une sorte de privilège qui devint pour ainsi dire tradition, Lully fournit, pendant bien longtemps, le fonds de ces auditions en plein air (1).

Cette sérénade, comme on l'appelait parfois, eut régulièrement lieu jusqu'en 1790. A la fin du règne de Louis XVI, elle avait été, comme tout le reste, effleurée par le souffle de tempête qui commençait à s'élever. Des billets deviennent nécessaires pour y assister. En 1787, des lettres anonymes en demandèrent la suppression. En 1788, il fallut, par précaution, doubler les

---

(1) Les *Mercure* d'août, depuis 1716.

suisses et les invalides chargés du maintien de l'ordre (1).

En dehors du 24 août, on donnait parfois un concert semblable, dans des circonstances extraordinaires, telles que la naissance d'un personnage royal ou l'inauguration d'une statue. C'est ainsi que la grande musique, jusque là réservée à l'aristocratie, fut révélée aux classes populaires. Mais bien que notre race fut jadis très prolifique, une naissance à la cour était néanmoins chose relativement rare. D'un autre côté, l'on n'avait pas encore l'habitude de gêner la circulation sur les voies publiques, par d'innombrables moments élevés à tout le monde. Semblables fêtes étaient donc peu fréquentes. De plus, elles restaient pour ainsi dire le monopole de la capitale. Enfin, la musique que l'on y exécutait n'était pas spécialement écrite pour elles. Par conséquent, à vrai dire, la bonne musique n'était autrefois qu'un fantôme pour le peuple. Conséquence naturelle et inévitable de la phase artistique et sociale que l'on traversait.

Avec la Révolution, les fêtes publiques deviendront « fêtes nationales ». Celles-ci différeront de celles-là en ce qu'elles seront célébrées avee une joie populaire,

---

(1) FRANCŒUR, *Acad. r. de musique, Sommaire général*, 180, 212 ; II, 80. Ms. de la Bib. de l'Opéra, au mot « concert », — BEFFARA, *Dictionnaire de l'Opéra*. Ms. de la même bibliothèque. — MICHEL BRENET, ouv. cité, 169 et 379

moins contenue et plus bruyante, un enthousiasme saisissant, et une spontanéité vibrante. Le peuple y sera parfois non-seulement spectateur, mais encore acteur. Il y prendra part doublement. Le spectacle aura lieu non pas dans un local petit et nauséabond, où l'on n'entre qu'en payant, mais en plein air et gratis (1). La musique que l'on exécutera sera nouvelle, exultante. Une ère musicale nouvelle verra le jour.

Cette conclusion peut provoquer une observation. D'après une opinion commune, l'art, durant les périodes troublées, resterait forcément stérile. La griserie des jouissances esthétiques ne serait goûtée que dans les contrées d'existence facile, dans les sociétés aisées, pendant les temps de paix, exclusivement. Ainsi, non-seulement richesse et tranquilité seraient un milieu favorable à l'épanouissement de l'œuvre d'art, mais elles lui seraient même indispensables. L'histoire ancienne et la moderne en fourniraient des preuves incontestables.

---

(1) L'idée d'ouvrir parfois toutes grandes les portes des théâtres, fut, à un certain moment, la préoccupation des dirigeants. En mars 1793, le Conseil général de la Commune invita la Convention à s'occuper des spectacles gratuits. Au mois de juin suivant, les citoyens Francœur et Cellerier, administrateurs de l'Opéra, ayant refusé de faire représenter gratis *le Siège de Thionville* de Jadin, il fut décidé qu'à compter du 2 août jusqu'au 1er novembre, il y aurait, sur certains théâtres, des représentations gratuites aux frais de la République. L'affiche alors porta : « De par et pour le peuple ». Cette mention se retrouvera pendant cette époque, assez fréquemment.

Thèse peu soutenable, à mon avis. Elle est la résultante d'une observation incomplète. Le pêle-mêle des discussions, le fracas des invasions, le soubresaut des luttes politiques, les temps d'agitation en un mot, peuvent très bien faire éclore des œuvres d'art, — ce mot pris dans son sens limitatif. Ainsi, pour ne pas sortir de la France et de la musique, citons, en sus de la Révolution avec ses chants, la Réforme avec son psautier.

Et si l'Histoire offre à notre admiration peu d'exemples de cette nature, c'est que semblables périodes n'ont jamais duré assez longtemps pour permettre de telles éclosions. Celles-ci, quand on y réfléchit, sont toutes naturelles. Une foule de causes les amènent. Comment ! une crise sublime, où un pays ,enflammé par l'instinct des ancêtres, est en exaltation, en vigueur, en désir de héros, eontrarierait les artistes, les frapperait d'impuissance ? Une époque intéressante ne trouverait personne pour la chanter ? Une vigoureuse psychologie collective resterait stérile ? Lc milieu cesserait d'avoir une influence prépondérante ? Enfin, un mouvement significatif demeurerait sans professeur d'énergie pour le continuer, le prolonger, l'utiliser ?

Nous venons, en passant, d'effleurer le rôle des compositeurs dans les circonstances où nous nous trouvons. Il serait bon de s'y arrêter un peu.

Les artistes, par suite du prestige dont ils sont entourés, exercent une action attractive sur le public. Aussi les gouver-

nants, comprenant qu'ils peuvent devenir utiles à leurs intérêts. éprouvent-ils le besoin de les choyer, de les entourer d'attentions toutes particulières. A nous en tenir à nos compositeurs, chez nous, avant la Révolution, ils étaient recherchés des grands et du pouvoir, dont ils dépendaient. Cependant, ils ne s'occupaient point des affaires de l'Etat. Leurs conditions d'existence se sont trouvées modifiées par les évènements de 1789.

Le nouveau gouvernement estimera, lui aussi, que les arts doivent être mis à profit. Cette idée sera notamment retenue, en l'an II, par les auteurs de l'*Office des Décades, ou discours, hymnes et prières en usage dans les temples de la Raison.* Dans les « commandements de la République », destinés à remplacer les « commandements de Dieu » du catholicisme, le sixième commandement, en effet, sera libellé ainsi :

> Les beaux-arts tu cultiveras ;
> Ils sont d'un Etat l'ornement.

Pour les compositeurs, il n'y eut plus, dès lors, de réputation en dehors de la politique, autrement dit de la musique à l'usage des fêtes et cérémonies publiques. Là furent, pour les débutants, l'occasion de se faire connaître ; pour les habiles, le moyen de parvenir ; pour les suspects, la manière de sauver leur tête. Bien entendu, nous n'avons pas à rechercher la part de sincérité ou d'entraînement, de conviction ou d'intérêt, que tous apportèrent dans l'accomplissement de leur tâche. Laissant cela

de côté, arrivons maintenant à Gossec, au très petit nombre de ses œuvres qui, parmi une énorme production, méritent seules d'être mentionnées.

Le second *Te Deum* de Gossec fut la première œuvre exécutée aux fêtes nationales. C'est elle qui ouvre une longue série de compositions d'un caractère tout particulier. Rien qu'à ce titre de prototype, elle serait déjà intéressante. Elle l'est encore à un autre point de vue : par sa propre valeur. Son originalité féconde a été d'essayer de traduire des aspirations populaires.

La phrase initiale *Te Deum laudamus* se déroule superbe, large, majestueuse. Pas un recueil de musique religieuse ne recèle quelque chose de plus beau, de plus émouvant. On a pu parfois l'égaler, mais jamais la surpasser. Malheureusement, elle ne compte que douze mesures, et ne s'étend pas en développements. L'admiration s'arrête. Le surplus, loin d'atteindre au même niveau, reste de médiocre intérêt, très médiocre même.

Outre cela, une critique très sévère doit être faite sur l'intervention, à certains intervalles, d'airs de danse style XVIII° siècle. Et encore si, dans son genre, cette inopportune digression profane s'affichait excellente, on l'accueillerait presque favorablement; on l'admettrait à la grande rigueur. Malheureusement, il n'en est rien. Sa valeur propre laisse un peu à désirer.

M. Julien Tiersot, sans doute entraîné par la vigueur du début, n'estime pas cette apparition mauvaise. Pour lui, ce n'est

que la signature de l'époque (1). A mon sens, il se montre ici d'une excesssive indulgence. On ne saurait être jamais trop rigoureux pour un compositeur qui s'oublie jusqu'à introduire de tels intermèdes dans de la musique sacrée.

En l'occurrence, Gossec avait à résoudre un point, très simple aujourd'hui, mais qui, alors, sans être bien compliqué, nécessaitait cependant un certain tact : l'écriture d'une page pour chœurs et orchestre, destinée au plein air. Il fallait, en effet, s'apercevoir que, du fait de leur son un peu grêle, les instruments à cordes devaient être proscrits. Notre musicien, utilisant l'expérience qu'il avait gagnée au cours des auditions données dans le parc du prince de Condé, à Chantilly, s'est arrêté à une orchestration des seuls instruments à vent. Mais au lieu d'en rester aux clarinettes, cors et bassons, c'est-à-dire exclusivement aux ressourses que lui offrait la musique militaire, il leur a immédiatement adjoint, sans tâtonnement, les flûtes, les hautbois, les trompettes et les serpents. Et agissant ainsi, en homme d'audace et de progrès, il a pleinement réussi. Avec ses heureuses dispositions vocales et instrumentales, son second *Te Deum* est d'une sonorité sinon variée ,du moins excellente. Son apparition dans un vaste espace ne doit pas appréhender la perte du moindre détail (2).

---

(1) *Rev. intern. de mus*, l. c.

(2) Dans la *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution* de M. C. Pierre, cette œuvre

Une autre particularité doit être également signalée. En écrivant cette page, Gossec a peut-être envisagé comme objectif l'usage populaire, ou tout au moins un usage populaire limité. Il a été sans doute mu par cette pensée généreuse. On croit le deviner par certaines phrases où des voix cheminent assez longtemps à l'unisson. Il a très bien compris qu'il fallait alors procéder ainsi. Le chant à plusieurs parties étant inaccessible à ceux qui ne sont pas musiciens, on devait le réserver de preférence aux professionnels ou aux amateurs exercés.

Maintenant, resterait à savoir si, le 14 juillet 1790, des auditeurs ont renforcé la voix des artistes que l'on avait fait venir au Champs-de-Mars. N'ayant rencontré aucun détail sur ce point, je ne puis me prononcer. Cependant, je me figure que,

---

n'est pas satisfaisante. Après avoir lu, dans la préface (p. 53), que les accompagnements transcrits sont non pas un arrangement, mais une réduction de l'orchestre, on s'attend donc au respect absolu du texte original Or, on doit regretter l'omission de quelques détails, d'un certain caractère d'ailleurs, et qui ne compliqueraient nullement l'exécution proposée. A une observation que je lui adressais à ce sujet, mon confrère et ami m'a répondu qu'il avait ainsi cédé à des conseils émanant de pianistes par lui consultés. Je me suis permis de lui objecter que ces artistes avaient eu tort. En matière historique, — car nous ne sommes pas ici dans le domaine de la vulgarisation, — il ne peut y avoir de transaction avec certains principes absolus qui sont pour nous tous une garantie.

par la suite, certains spectateurs devaient d'autant plus volontiers prendre part à l'exécution, que la mélodie d'une œuvre, voire un simple refrain, leur étaient devenus plus familiers. Ce n'est certes là qu'une impression ; mais je l'appuie sur le caractère extraordinairement expansif de ces solennités. J'irai même plus loin. J'ai la conviction que, dans quelques œuvres vocales à plusieurs parties, que l'on possédait bien, la ligne mélodique de certains passages était soulignée de la même façon.

La Marche lugubre est une page de caractère grandiose, énergique et viril. A proprement parler, je devrais plutôt dire « une demi-page », car le souffle a bien vite manqué à Gossec. Avec l'appoint d'une minime addition, cette marche aurait assurément constitué un pur chef-d'œuvre. Néanmoins, sa regrettable exiguité ne nuit pas à sa beauté dramatique qui reste saisissante, malgré tout.

Cette œuvre n'a pas recours à la mélodie, mais au développement symphonique d'une courte formule rythmique, qui, aussitôt après un tragique roulement de tambour, se dessine, accentuée par les basses. A un seul instant, au milieu, apparaît l'intervention mélodique. Une phrase de huit mesures est dite par les clarinettes, les trombones, les bassons et les serpents. Elle est mal amenée, car la demi-cadence qui l'introduit, recèle la cellule génératrice dans cette même disposition orchestrale. L'opposition de coloris n'existe pas.

Il y aurait bien aussi quelques remarques à présenter sur la façon dont certaines parties instrumentales se groupent parfois; mais ce serait injuste de trop insister sur ces imperfections. Ne l'oublions pas, il s'agissait alors de réunir des timbres qui n'étaient pas habituellement associés. Cette nouvelle orchestration était d'ailleurs tellement anormale pour le temps, que la capitale avait exclusivement la possibilité matérielle de l'utiliser intégralement. Pour cette musique de plein air, nos provinces notamment ne connaissaient l'usage courant que de la clarinette, du cor et du basson. Aussi, par la suite, lorsqu'il s'agira de morceaux pour circonstances ordinaires et normales, les compositeurs, à commencer par Gossec lui-même, en resteront à ces modestes ressources (1).

---

(1) Mes confrères et amis MM. C Pierre et J. Tiersot estiment que, pour la première fois dans cette œuvre, — qui date du 20 septembre 1790, jour de la fête donnée au Champ de la Fédération (Champ-de-Mars) « aux mânes des c toyens morts à l'affaire de Nancy », — l'orchestre militaire connut l'adjonction de nouveaux instruments aux anciens. (*Musique exécutée* etc., 45. — *Ménestrel* de 1894, 18.) Ils ont raison ou tort, selon le point de vue, absolu ou relatif, auquel on se place. En effet, le second *Te Deum* de G. réunissait, deux mois avant la *Marche lugubre*, tous les éléments que l'on retrouve ici, avec les hautbois en plus, mais les trombones en moins. Quant à la *tuba curva*. sorte de trompette imitée de l'antiquité, sur les conseils de Sarrette, il ne saurait en être question, puisqu'elle n'a été introduite dans l'œuvre présente que le 11 juillet 1791, environ un an après sa première exécution. La *Marche lugubre* constituait donc une nou-

La *Marche lugubre*, malgré les très légères faiblesses que j'ai signalées, est une des plus nobles inspirations de la période révolutionnaire. Elle raconte à merveille les désespoirs d'un cœur dans un deuil poignant. Aussi fut-elle remarquée par les contemporains. « Les notes, détachées l'une de l'autre, brisaient le cœur, arrachaient les entrailles », — disent les *Révolutions de Paris*. « Un roulement lugubre de tambour et les sons déchirants des instruments funèbres répandaient dans l'âme une terreur religieuse », — déclare de son côté le *Moniteur*. Du reste, en sa présence, le temps a suspendu son œuvre dévastatrice, ce qui est l'indice d'un rare mérite. Je rappellerai la récente manifestation au théâtre de l'Œuvre, lors des représentations du *Triomphe de la Raison* de mon aimable confrère M. Romain Rolland. J'ajoute qu'elle y a produit le plus grand effet sur les spectateurs.

Les origines du *Chant du 14 juillet* sont, il faut le reconnaître, assez singulières, ainsi que l'on va en juger. Sur un *Hymne à Voltaire*, dû à la plume du poète M.-J. Chénier, on trouve trois versions musicales différentes de Gossec ; et, chose extraordinaire, toutes trois datent de la même année 1790. Voilà d'abord un fait

---

veauté comme morceau de musique militaire proprement dit ; mais la plupart des instruments qui s'y étaient donné rendez-vous, s'étaient déjà coudoyés en une précédente circonstance.

assez singulier qui jamais ne sera, je crois, expliqué d'une manière satisfaisante.

La première version, à voix seule avec accompagnement d'orchestre, est d'une assez belle inspiration. Elle reste la seule qui cadre bien avec le caractère dithyrambique de la poésie. Une banalité intense dépare la dernière. Celle-ci est écrite à trois voix d'hommes sans accompagnement. La deuxième version, qui emprunte cette même forme, est d'un joli sentiment, mais produit une impression singulière. On s'aperçoit bientôt qu'elle ne se trouve pas à sa place.

Le compositeur, ne tardant pas à remarquer cette particularité, comprit qu'il s'était trompé avec bonheur. Il estima qu'il fallait assurer à cette deuxième version un sort digne d'elle, en un mot découvrir une poésie qui s'adaptât parfaitement à sa ligne mélodique et à son expression. Ayant rencontré les conditions requises, dans d'autres vers du même poète, il procède à une adaptation.

Voilà comment se constitue ce superbe *Chant du 14 juillet*. L'arrangement primitif est modifié, augmenté : il monte aux accents d'un accompagnement sonore. Quant à la conception de Chénier, qui est à la hauteur de celle de Gossec, et s'harmonise très bien avec elle, j'en citerai le début. On saisira ainsi la portée de l'ensemble.

Dieu du peuple et des rois, des cités, des cam-
[pagnes,
De Luther, de Calvin, des enfants d'Israël,
Dieu que le Guèbre adore aux pieds de ses
[montagnes,
En invoquant l'astre du ciel.

Ici sont rassemblés, sous ton regard immense,
De l'empire français les fils et les soutiens
Célébrant devant toi leur bonheur qui com-
[mence,
Egaux à leurs yeux comme aux tiens.

M. J. Tiersot, dressant un parrallèle entre la *Marseillaise* et le *Chant du 14 juillet*, proclame que la première œuvre est un chant de guerre, et la seconde un chant d'amour (1). Il est impossible de mieux dire. Oui ! Gossec a été ici un prédicateur laïque, prêchant avec chaleur, dans notre belle langue de musique, la liberté, l'égalité et la fraternité.

J'irai même plus loin que mon confrère. Le sort n'a pas été clément pour Gossec. En toute justice, son *Chant du 14 juillet*, étant données ses tendances et sa portée, aurait dû devenir notre chant national français, aux lieu et place de *la Marseillaise*. Cette dernière, somme toute, correspond à merveille aux nécessités d'un moment troublé de notre histoire, mais nullement à la plus active de nos aspirations normales, qui est la générosité. Gossec, d'ailleurs, n'aurait pas eu à redouter le voisinage des divers hymnes nationaux étrangers, car il aurait brillé dans les premiers rangs.

L'*Hymne à l'Etre Suprême* fut, pour son auteur, en raison des circonstances politiques dans lesquelles on se trouvait, la cause de quelques soucis. Le 18 floréal an II (7 mai 1794), sur la proposition de

---

(1) *Ménestrel* de 1894, 9.

Robespierre, la Convention avait décrété que, le 20 prairial suivant (8 juin), une fête serait célébrée en l'honneur de l'Etre Suprême. Le plan de cette fête avait été confié au peintre David, représentant du peuple.

Un hymne fut demandé, pour ce jour, à Gossec et M.-J. Chénier. Quelques jours avant la cérémonie, l'œuvre fut soumise à l'appréciation et au visa de Robespierre. Mais celui-ci, prenant ombrage de la poésie de Chénier, s'oppose à sa publication.

Alors, pris de court, le compositeur se met en relations avec un certain Desorgues. Ce Desorgues, entre parenthèses, est un pauvre bossu qui ne sortira de l'obscurité qu'en cet unique moment, sera incarcéré, sous l'Empire, pour un innocent jeu de mots fait au café de la Rotonde, et, à la suite du naufrage de sa raison, conduit dans une maison d'aliénés, où il mourra en 1808. C'est lui qui fournit à Gossec des vers dont la forme et le fond sont semblables à ceux de Chénier. Alors notre musicien – ce qu'il est loisible de constater à la Bibliothèque du Conservatoire — reprend sa partition, efface les paroles de Chénier, et les remplace par celles de Desorgues. L'*Hymne à l'Etre Suprême* put donc être exécuté en temps voulu, au Champ-de-Mars, dans la seconde partie de la fête.

Ce morceau, pour chœurs et orchestre, est voisin de l'inspiration du *Chant du 14 juillet*, dont il reproduit d'ailleurs quelques formules mélodiques et harmoniques. Il débute d'une façon large et grandiose, s'anime peu à peu, et s'achève dans une péroraison triomphale.

Sa belle simplicité frappa les assistants, ainsi que le constate Duchosal, dans son *Journal des théâtres et des fêtes nationales* :

Il (Gossec) n'a point surchargé le chant de cet hymne de ces accompagnements qui ne font que du bruit ; il s'est servi du mode enchastique, mode simple qui, selon la définition de J.-J. Rousseau, ramène l'âme à un état tranquille.

Malheureusement, là encore, Gossec retrouva le mauvais destin qui le poursuivait toujours de son injustice. Il fut seulement « admiré », tandis qu'à côté de lui, Méhul « excita l'enthousiasme ».

Notre musicien, voulut faire pénétrer dans la masse la poésie de Desorgues. A cet effet, il écrivit sur elle une version populaire à 6/8. Il réussit dans son projet, sinon quant à la valeur intrinsèque de la composition, du moins quant à ses conditions de succès. En effet, cette seconde version, sorte de compromis entre le cantique banal, et la chanson populaire sans saveur de terroir, deviendra bientôt célèbre, et se répandra partout. Aussi, dans sa vieillesse, les amis de l'auteur auront la délicate attention de la lui chanter parfois.

Abordons maintenant des réflexions que suggèrent les diverses œuvres que nous venons d'examiner.

Les compositeurs, comme nous l'avons expliqué, durent beaucoup à la Révolution, puisqu'elle leur ouvrit un nouveau débouché. Réciproquement, la Révolution dut beaucoup aux compositeurs qui lui appor-

tèrent une précieuse collaboration. Ainsi la démocratie se rapprocha de la musique. Mais, à proprement parler, l'on ne peut dire que la musique se soit franchement rapprochée de la démocratie. En effet, elle s'est bien ici modifiée dans la forme, — et obligatoirement, puisqu'elle créait un genre spécial et auparavant inconnu, — mais pas dans le fond.

Ce fond, imprégné tant des souvenirs de l'antiquité païenne que de l'esprit de l'antiquité chrétienne, présente souvent une grandeur que l'on désirerait moins emphatique. Il ne faut pas oublier, néanmoins, que ce caractère d'ampleur et de majesté était connu depuis longtemps.

Mais, d'un autre côté, l'on conserva ce qui aurait dû être modifié. On ne relégua pas toujours les ariettes légères, faciles, sentimentales. On ne modifia pas davantage certaines allures guillerettes. Il s'ensuivit un désaccord fréquent entre les paroles et leur musique. D'ailleurs, cela ne choquait pas. Du moment que les auditeurs avaient quelque chose d'agréable, de facile à retenir, ils ne demandaient que cela, restaient satisfaits. On n'aurait pas accepté avec plaisir des phrases de longue haleine, des rythmes compliqués, des modulations savantes.

Voilà les diverses tendances qui se partagèrent la nouvelle cité de musique. Au moment de l'édifier, on se rendit bien compte que sa nature exigeait la modification des principes en cours ; mais on n'en fit rien. On ne toucha pour ainsi dire pas à ce qui existait ; on se contenta d'en

changer un peu l'apparence. Voilà le défaut originel. A un besoin absolument nouveau, devait correspondre un organe absolument nouveau.

Les fêtes publiques et solennelles, où la musique tint une large place, disparurent pendant le Consulat. Les deux dernières eurent lieu à l'occasion de la publication de la paix, les 21 mars et 9 novembre 1801 (30 ventôse et 18 brumaire an IX). On sait que, par la suite, ces sortes de cérémonies furent célébrées dans un appareil exclusivement militaire.

Donc, pendant une dizaine d'années, ce genre particulier fut en honneur, et retentit dans beaucoup de carrefours du pays. La musique étant, comme on l'a très justement dit, la manifestation la plus intime de l'état d'âme d'une époque, il nous est loisible de connaître ici l'expression d'un idéal commun bien déterminé. C'est le cri de l'émancipation populaire, poussé après la longueur de la contrainte, et le silence du respect. Et phénomène très curieux, cet art n'a pas connu de variétés dans son genre, chacune répondant aux aspirations particulières d'une région donnée. Par suite de la centralisation administrative qui, depuis longtemps, sévit chez nous avec excès, il fut officiel. C'était une sorte de gâteau national, façonné à Paris et pour Paris, dont on expédiait des tranches à la province. La production était localisée, mais non la consommation.

Les chefs-d'œuvre artistiques, en vieil-

lissant, acquièrent, en sus de leur valeur intrinsèque, un charme inimitable, indéfinissable. On les goûtera toujours avec délices. Quant à la musique des fêtes et cérémonies de la Révolution, nous ne la comprenons plus, à part quelques rares exceptions que j'ai signalées, exceptions qui d'ailleurs, confirment la règle. Quelle est la cause de ce fait ?

La période révolutionnaire très intéressante, était ardente, spontanée. La pensée ne trouvait pas alors le temps de se concentrer, de se replier sur elle-même. On avait la création rapide. Dans ces conditions, le moût n'a-t-il pas été jeté trop hâtivement à la cuve ? La fermentation et le bouillonnement n'ont-ils pas été trop rapides ? La boisson qui en est sortie, de qualité inférieure, n'était-elle bonne qu'immédiatement, mais ne pouvait-elle pas se conserver ?

A mon sens, la véritable explication ne réside pas là. Les œuvres en question méritent réellement l'estime. Cherchons donc autre chose.

Nous ne saisissons plus cette musique, parce que nous ne sommes plus intellectuellement identiques à nos pères. Le caractère français a été profondément remué, modifié par les évènements. Alors, il était marqué de trois caractéristiques principales : la passion désintéressée d'un idéal, le goût profond du militarisme, et l'amour sincère de la liberté.

Or, le règne de la guerre a disparu pour céder la place à celui du négoce. Devenus pratiques, nous songeons surtout aux affai-

res. Voilà comment se sont atténués notre passion pour l'idéal, et notre goût pour la bataille. Quant à l'amour de la liberté, une longue et docile soumission aux à... certaines fantaisies administratives, l'a légèrement affaibli.

Enfin, autre élément qui doit entrer aussi en ligne de compte. Les guerres et les révolutions du siècle écoulé ont fauché la fleur de notre audace et de notre vigueur. En général, nous sommes les descendants des malingres et des timides qui gardaient le foyer, redoutaient la lutte. La France n'a pas encore eu le temps de se remettre tout à fait de ces formidables saignées. Nos esprits ont un peu oublié la pensée de combat.

Dans ces conditions, comment pouvoir adopter la musique des chants de la Révolution ? — Son enthousiasme particulier ne nous fait pas encore sourire, assurément ; mais il nous laisse déjà froids.

Maintenant, il faut dire à notre décharge qu'elle reste peu fréquemment dans les limites qu'elle comporte. Le sentiment ou la sensibilité tourne trop fréquemment à la sentimentalité ou à la sensiblerie. C'est là un défaut contre lequel l'art musical du XVIIIe siècle n'avait assurément pas réagi ; mais il l'avait adroitement voilé sous une grâce exquise, que l'on ne retrouve plus ici.

Voyons la part de Gossec dans l'économie de ce curieux mouvement.

Bien que son nom ne soit resté attaché à aucune œuvre de ce cycle, notre musicien résume et incarne cette musique. Ignorant

parfois ici l'enthousiasme de parade, et les effets calculés, il a esquissé un geste que les autres ont continué, — pas toujours, il est vrai, dans son état d'esprit.

Le premier, il a notamment estimé que notre art ne devait pas rester dans une région accessible à quelques privilégiés seulement. Là réside bien sa grande originalité.

On peut maintenant se demander si, étant donnés les termes du problème qu'il se proposait, la solution qu'il a choisie était heureuse.

Il a voulu communier avec le cœur et l'esprit du peuple, lui garnir l'imagination, soutenir son courage, renouveler son espoir. Voilà bien son but. Par une sorte de fatalité, il devint alors sinon aveugle, du moins aveuglé. Oublieux de ses impressions de jeunesse, il ne vit pas cette classe telle qu'elle était. Il crut y retrouver, légèrement modifiée, l'aristocratie anémiée au sein de laquelle il avait si longtemps vécu.

Les données du problème ayant été hâtivement examinées, insuffisamment méditées, en un mot mal comprises, les nouvelles œuvres de Gossec devaient en subir un réel préjudice. Et de fait, la plupart ignorent la puissance.

Enfin, beaucoup de ses œuvres manquent de fantaisie. Leur auteur était maintenu, emprisonné dans le cercle de fer du philosophisme contemporain. Une gêne, une contrainte en découlent visiblement pour lui dans maints passages.

Néanmoins, malgré ces divers défauts, Gossec reste là encore intéressant. Il l'est

surtout en ce qu'il fut bien de la période révolutionnaire. C'est énoncer que celle-ci le comprit à merveille. Par là même, à nos yeux, il sera toujours précieux.

La musique populaire, en prenant l'expression dans son sens véritable, est une manifestation à double effet. Elle est destinée non seulement à être entendue par le peuple, mais encore à être exécutée par lui. Par conséquent, ici, plus particulièrement dans les pages écrites pour les voix à l'unisson, Gossec a envisagé la question de la musique composée pour l'usage populaire. Examinons comment il l'a comprise.

Le problème de la musique populaire comporte trois solutions, ni plus, ni moins. Ou l'aristocratie intellectuelle devrait maintenir la distance qui la sépare du peuple ; ou elle serait tenue de la supprimer, pour se trouver de niveau avec lui ; ou enfin il faudrait découvrir un moyen terme, une forme qui serait une sorte d'équilibre entre les deux extrêmes, c'est-à-dire qu'il en résulterait une double obligation: pour les uns, s'élever ; pour les autres, s'abaisser.

Gossec a choisi la première solution. Que ses chœurs fussent à l'unisson ou à plusieurs parties, il a transporté l'art musical d'un milieu cultivé, dans un autre qui ne l'était pas. Il a simplement modifié le costume de cet art en en renforçant les détails, de façon qu'ils fussent bien aperçus de toute une foule. L'essence même de cet art n'a pas bougé.

Eh bien ! on ne saurait hésiter à le dé-

clarer, il s'est trompé ; car il n'a pas tenu compte de certains faits qui persisteront toujours, qu'il n'est pas possible de supprimer. D'abord, la classe populaire ne reste pas oisive ; elle doit durement gagner sa vie. Or, la servitude du travail ne permet que très difficilement les préoccupations esthétiques. Et comme, de plus, on ne peut, sans entraînement, gravir les derniers sommets de l'art, et qu'il demeurera impossible de rassembler jamais un public composé d'auditeurs égaux en délicatesse et en culture, il en résulte qu'un spectacle musical d'une certaine envergure, restera toujours hors de la portée d'une partie de tout auditoire. Enfin, l'aristocratie intellectuelle recherche la complexité. Or, le peuple est simpliste ; il ne fait pas de longs raisonnements. Par conséquent, pour l'ébranler, il faut le levier d'une conception peu compliquée.

Dans les circonstances très spéciales où il se mouvait, Gossec, pour devenir véritablement créateur et original, aurait dû procéder de tout autre façon. Il aurait dû choisir la deuxième solution, ne penser absolument qu'au peuple, imaginer une forme nouvelle avec quatre caractéristiques : très grande simplicité, noblesse, robustesse et cordialité,

Mais alors, ce système étant admissible pour cette époque de bouleversement social, tout à fait extraordinaire dans l'histoire de l'humanité, on peut opposer une objection très sérieuse à sa généralisation, à un art spécial pour la classe populaire.

L'aristocratie intellectuelle ne saurait s'y intéresser.

Assurément. Cela lui paraîtrait une jouissance d'ordre inférieur. Impossible par conséquent de s'arrêter à une solution qui ne rallierait pas la presque unanimité des suffrages.

Reste alors la troisième solution : le moyen terme. Les humbles s'élèveraient et les privilégiés s'abaisseraient. Maxime fort belle en principe, mais dont on n'aperçoit pas aisément la réalisation dans la pratique de l'art. Même dans un pays fortement imbu d'aspirations égalitaires, un pareil système, sorte de rouleau compresseur et niveleur, n'aurait aucune chance d'aboutir. En effet, un seul et unique type d'art pour les diverses classes sociales, est contraire aux lois de la nature. Celle-ci connaît la multiplicité de types de chacun de ses éléments constitutifs, mais non pas leur uniformité. Enfin, je ne devine pas au nom de quoi l'on pourrait décréter et imposer un formulaire de beauté musicale, qui, le lendemain, serait d'ailleurs périmé. Par conséquent, cette solution a contre elle la force même des choses.

Dans ces conditions, en présence de ces incertitudes, de ces impossibilités, de ces divisions, que faire ? De quel côté se tourner ?

Actuellement, notre art, dans chacune des grandes écoles nationales, se subdivise en deux genres bien tranchés : la musique sérieuse et la musique légère, ou, si l'on préfère, la grande et la petite musique.

Chacun de nous se porte vers celui qui l'attire. Eh bien ! je me demande pourquoi, dans quel but, à quelles fins, l'on tenterait de modifier cet état de choses ? Entrave-t-il en quoi que ce soit le progrès ? Est-il même modifiable ?

Il serait donc plus simple, à mon avis, de laisser le temps accomplir son œuvre d'amélioration, simultanément dans les deux genres. L'évolution se fera tout naturellement. Personne n'ignore, en effet, que si la perfection n'est pas de ce monde, il n'en va pas de même de la perfectibilité.

Partisan d'une liberté absolue, et d'une tolérance sans limites, surtout dans un domaine aussi vaste que la musique, j'estime que l'on doit avoir la compréhension et le respect de toutes les mentalités, de tous les goûts. Il faut laisser les gens aimer ce qu'ils aiment, préférer ce qu'ils préfèrent, apprécier ce qu'ils apprécient.

Ainsi, dans cette colossale foire à musique au travers de laquelle nous passons, chacun, qu'il vive dans un cadre de luxe ou de modestie, qu'il se tienne en haut ou en bas de l'échelle intellectuelle, qu'il soit en voie d'ascension ou de déchéance artistique, aura toujours le loisir de trouver l'œuvre en harmonie avec son tempérament et ses aspirations. De plus, ainsi on laisse intact l'instinct de conservation de chaque nationalité musicale. Car il va sans dire que, dans chaque pays, entre les deux genres en question, l'on découvrira, malgré des différences de nature, une parenté, une affinité. Un art aristocratique quelconque

est toujours le prolongement et la modification d'un art populaire. En effet, tout sort du peuple, — cet élément de réserve qui constitue la force de chaque nation, — et le continue plus ou moins.

Enfin, cette ligne de conduite ne se risque pas en dehors du plan de la réalité, qui est celui du bon sens pratique et de la possibilité. Elle s'adapte parfaitement à toutes les nécessités de notre époque si complexe. Elle attend patiemment le résultat artistique et social d'un fait artistique et social.

Par là, elle a l'immense avantage de nous débarrasser du même coup et des faiseurs de systèmes, et des fabricants de théories. Quant aux critiques, ils seront toujours nécessaires. Commentateurs des créations des artistes, ils continueront de s'imposer la tâche ingrate d'encourager les vaillants, et de gourmander les traînards.

LIVRE III

CHAPITRE VI

L'HOMME ET L'ARTISTE. — CONCLUSION

Le physique de Gossec, nous le connaissons, et par le crayon des artistes (1) et par la plume des contemporains. Quelques mots suffiront à le rappeler à notre souvenir.

Gossec était une figure replète sur un petit corps affligé d'embonpoint. Jambes trapues, buste musclé, poitrine large, taille un peu voûtée sous le poids de la tête qui penchait légèrement à gauche. Cet

---

(1) La Bibliothèque du Conservatoire possède un portrait à l'huile de Vestier, qui a été donné par Mme Anseaume. G. est debout, en académicien, appuyé sur une table de travail, où l'on voit sa *Marche lugubre* et son second *Te Deum*. (Une étiquette indique à tort la date de 1791, puisqu'alors l'Institut n'existait pas encore.) Ensuite, on rencontre un peu partout : une gravure de Quenedy, de 1813, qui est reproduite en tête du présent ouvrage ; une autre de Boilly, de 1820 ; une autre de Fremy, sans date ; et une dernière, sans nom d'auteur, avec cette mention : «Directeur de la première Ecole royale de chant ». Enfin, à la Bibliothèque du Conservatoire, il y a, dans la collec ion Marshall, toute une série de portraits inédits de notre musicien.

ensemble râblé indiquait la souche plébéienne. Un sang riche courait sous la peau, charriant la santé. D'ailleurs, une fois seulement, j'ai vu trace d'indisposition. Dans l'autographe de *Sabinus*, au Conservatoire (1), se trouve cette indication : « Pendant le mal d'yeux, au commencement de mai 1780. » Il ne s'agit là, vraisemblablement, que d'une insignifiante misère, causée par un excès de travail.

Le visage, d'aspect gastronomique, c'est-à-dire plutôt ordinaire, commandait néanmoins l'attention, parce qu'il respirait l'intelligence. Du fait du rasoir, la barbe restait absente de sa rotondité. On y détaillait successivement, au-dessous de la perruque : un front élevé, des yeux grands et vifs, un nez régulier, enfin une bouche aux lèvres fortes, humectées d'une salive abondante. Tout cela était souligné d'une mâchoire formidable, majestueux vestibule qui devait totalement ignorer les défaillances.

En somme, la physionomie, d'ensemble régulier, offrait deux particularités bien tranchées : la partie supérieure, purement intellectuelle, tendait vers l'idéal ; et la partie inférieure, portant la forte empreinte des exigences matérielles, rampait vers la vulgarité. Ces éléments contraires, en conflit perpétuel, nous aideront à expliquer et à comprendre l'attitude artistique de notre musicien.

Gossec, nous l'avons vu, remua de grands desseins, courut de l'un à l'autre

---

(1) P. 317.

avec une inlassable énergie, sans éprouver ni faiblesse, ni découragement. Son existence, expression d'une merveilleuse activité, d'une surabondance de vie, fut haute, multiple et utile. Il dut un résultat semblable notamment à l'honnêteté, à la modestie et à la bonté qui ne l'abandonnèrent jamais.

Son honnêteté avait été particulièrement remarquée dans la façon dont il remplissait ses fonctions à l'Opéra. On en fait mention dans une pièce administrative (1). Je dois dire qu'on la retrouve dans tous les détails de sa carrière. Cependant, on voudra sans doute la méconnaître en présence de son changement radical de conduite, avant et après 1789. C'est un point qu demande à être précisé.

La Révolution fit, dans son esprit, une déchirure par laquelle entrèrent les idées nouvelles, et il se composa loyalement l'idéal d'un girondin. Voilà qui reste certain. Témoin des fautes de la société aristocratique au milieu de laquelle il vivait, peut-on le chicaner d'avoir bruyamment applaudi à un commandement de vertu ?

Reste alors le caudataire des Jacobins. Ici, bien qu'il n'ait participé à aucune mesure odieuse, on doit lui reprocher d'avoir simulé des sentiments violents qui n'étaient certainement pas les siens, de n'avoir pas résisté au courant. En effet, devenir homme de sang, se liver à la colère, vider sa bile, n'était nullement dans sa

---

(1) Arc. Nat., o[1] 615[1].

nature. Il eût fallu, pour cela, troubler ses digestions, extrémité terrible à laquelle il n'eut jamais consenti à se résoudre.

Cette outrance est bien simple à expliquer. Sentant la guillotine, il a donc marché sous l'aiguillon de la peur. Pour ne pas être renversé par la chevauchée, il a préféré en faire partie.

Cependant, pour lui existe une circonstance atténuante, rare pour ce milieu : la manière excessivement digne dont il traversa les régimes ultérieurs, n'en sollicitant aucune faveur. Sans insister autrement sur un point aussi délicat, rappelons-nous que beaucoup de ceux dont il est ici question, après avoir, en 1793, retiré les libertés que 1789 avait octroyées, se rouleront littéralement aux pieds de l'Empire et de la Restauration. C'est surtout alors, qu'éclatera la beauté morale de Gossec. Il peut être ainsi placé à côté de l'un de ses maîtres, Audouin, dont la réserve si fière étonnait tant Napoléon (1).

---

(1) Je sais bien que, dans les derniers jours de la Restauration, le 24 avril 1814, à un exercice des élèves du Conservatoire, on exécuta de lui un trio sur l'air de *Charmante Gabrielle*, dont les paroles avaient une portée politique. Mais, d'abord, il s'agit là d'une manifestation administrative à laquelle G. devait se soumettre, en qualité de fonctionnaire. Ensuite, lié d'amitié avec l'auteur de la poésie, Coupigny, qui avait été plusieurs fois son collaborateur sous la Révolution, il a peut-être cédé aux sollicitations pressantes de celui-ci. L'historien ne peut tenir compte de semblables faits, que lorsqu'ils sont nettement caractérisés.

L'auteur du *Chant du 14 juillet*, on ne saurait trop le répéter, a poursuivi, dans la Révolution, un idéal et nullement un intérêt. Il ne faut pas oublier, en effet, que la musique composée à l'occasion des fêtes nationales, ne rapportait rien, pécuniairement parlant. On objectera sans doute que tous les compositeurs qui ont travaillé dans cette spécialité, jouissaient du même traitement : la corne d'abondance ne s'inclina jamais de leur côté. C'est possible ; mais Gossec étant le plus fécond, aurait dû, par là même, recueillir un traitement de faveur, ce qui ne s'est pas produit.

Enfin, par la suite, il agira différemment de plusieurs de ses confrères, qui mettront grand soin à dissimuler le plus possible ce qu'ils avaient alors écrit. Ainsi mon aimable confrère M. Charles Malherbe, grand collectionneur d'autographes devant l'Eternel, m'a déclaré n'avoir jamais pu, notamment, mettre la main sur une seule œuvre de Lesueur, provenant de cette période. Or, il tient, et directement de la famille même, la totalité des papiers intimes de ce musicien, concernant notre art.

En un mot, avec son attitude ultérieure, Gossec a victorieusement plaidé son rêve devant la postérité. Il force notre admiration.

La modestie de Gossec a été signalée par les contemporains, La Borde entr'autres. Faut-il rappeler ici sa discrétion en ce qui concernait la mise au programme de ses œuvres, lorsqu'il était à la tête du Concert Spirituel ? Faut-il dire, enfin, que malgré

ses succès, jamais, sous la Révolution, il ne devint, musicalement parlant, ni accapareur, ni dictateur ? La seule protestation que nous ayons trouvée contre sa constante intervention dans les fêtes nationales, ne fut-elle pas articulée par un injuste sentiment de camaraderie ?

Je sais bien que M. Michel Brenet lui a reproché de s'être attribué le mérite d'avoir introduit le premier les cors et les clarinettes à l'Opéra, en 1757, alors que Rameau y aurait déjà employé ces instruments en 1751 (1). D'abord, nous avons vu que la chose n'est pas impossible. Ensuite, du moment que Gossec l'a énoncée, c'est qu'il l'a crue. Il ne faudrait tout au plus voir là qu'un simple manque de mémoire de sa part, ce qui, d'ailleurs, lui arrivera encore, parfois à son détriment (2).

Du reste, cela n'est pas étonnant, car son esprit était désordonné, peu méthodique. Il l'avoue lui-même, avec une bonhomie charmante et touchante, dans une note qui appartient à la belle collection de M. Malherbe, et qui contient la liste de ses œuvres dramatiques :

Je m'accuse de négligence et d'imprévoiance, de n'avoir pas toujours retiré ces

---

(1) Ouv. cité, 224.

(2) Voir notamment la liste des exécutions de la *Messe des Morts* dans l'autographe de la Bib. du Conser. de Bruxelles et la liste de ses œuvres dramatiques, dans l'autographe dont il va être question et dont je dois communication à l'obligeance de M. Malherbe.

ouvrages des mains du copiste au fur et à mesure qu'ils étoient exécutés.

M. Michel Brenet me semble avoir encore poussé un peu loin une sévérité analogue pour Gossec, à l'occasion d'un petit incident qu'il faut raconter.

Au cours du carême de 1781, Legros, le directeur du Concert Spirituel, avait eu l'idée de présenter à son public un nouveau *Stabat*, du Père Vito, religieux portugais, en même temps que ceux de Pergolèse et d'Haydn, que l'on connaissait déjà. C'était une façon très habile d'intéresser à l'aide d'une comparaison. A la suite de cette comparaison, l'œuvre d'Haydn fut préférée, tandis que celle que l'on venait de présenter « parut faible ». Le Père Vito, doué d'une modestie relative, et de beaucoup de rancune, s'en trouva froissé. Il annonça deux séances musicales dans l'église des Augustins. On pourrait ainsi le juger comme exécutant et comme compositeur. Mais l'archevêque de Paris, estimant « peu convenable à la modestie d'un religieux de s'offrir ainsi en spectacle », mit opposition au projet.

Alors, ce grincheux musicien invite, par la voie du *Journal de Paris*, « les compositeurs françois ou étrangers, qui se trouvent à Paris, à se rendre lundi 16, à quatre heures de l'après-dîner, chez M. l'abbé Roussier, maison de M. Maille, vinaigrier du Roi, rue Saint-André-des-arcs », pour faire assaut de science musicale. Une relation de la rencontre, bien entendu, doit être portée à la gazette en question.

Pusieurs se trouveront au rendez-vous fixé. Un professeur, notamment, donnera au Père Vito une basse que celui-ci réalisera en dix minutes. L'épreuve contraire aura lieu, c'est-à-dire une basse du Père Vito réalisée par le professeur, et ce dernier, au bout d'un quart d'heure, devra renoncer à la lutte. Ces résultats seront donc publiés dans le *Journal de Paris*, en même temps que le dernier devoir d'harmonie, fait par celui qui l'avait proposé, le religieux.

Par cette pièce capitale du litige, nous pouvons constater que la basse est mal choisie, et l'harmonie détestable. En un mot, pour dire les choses sans ambages, le Père Vito n'était qu'un amateur, et encore très médiocre.

Ici Gossec intervient en l'aventure, d'une façon bizarre. Un de ses élèves, nommé Gersin, — qui daignera consentir à être l'homme de paille de ce coquin de Morel, lorsqu'il s'agira de lancer *Rosine*, — lui écrit pour demander son avis sur ce fameux devoir d'harmonie. Gossec lui adresse, par lettre, une réponse dont on devinera facilement le sens, si l'on se rappelle que les professionnels, avec quelque raison, d'ailleurs, éprouvent généralement peu d'admiration pour les amateurs. Mais ce Gersin communique la lettre au *Journal de Paris*. Le Père Vito prit fort mal la chose. Blessé dans son amour-propre, il fut exaspéré. Sa plume agile critiqua, par la même voie, les réflexions de Gossec. Alors ce dernier, reprenant en détail la basse réalisée par le Père Vito, n'eut pas beau-

coup de peine à démontrer que cet amateur, encore plus étrange qu'étranger, était par trop peu familier avec la technique de l'art qu'il avait la prétention de cultiver (1).

Voilà ce que lui a reproché M. Brenet, allant même jusqu'aux épithètes de « pédantisme et acharnement ». Différant un peu de l'avis de mon éminent confrère, j'estime que Gossec ne saurait être blâmé ici. Après avoir été, malgré lui, mis en cause, il a été obligé d'entrer en scène. Le coupable est ce Gersin, qui, pour un motif quelconque, avouable ou non, n'a pas hésité à jeter dans le domaine public, sans le consentement de son auteur, une lettre privée. Du reste, ce personnage se sentira coupable vis-à-vis de notre musicien, car, quelques mois après, il éprouvera le besoin de se faire pardonner, en lui adressant une pièce de vers, à l'occasion de la représentation de *Thésée* (2). Il lui dira notamment, ce qui alors ne pourra que le flatter :

Charmé de tes vertus, charmé de ton génie,
Gluck te donna le nom d'ami.

La bonté de Gossec a été louée de son vivant (3). Il paraît même qu'elle était devenue proverbiale au Conservatoire. Tout le monde y citait son aimable périphrase en présence d'un devoir insuffisant :

---

(1) *J. de Paris*, 12, 15, 29 avr. ; 14, 18, 23 juill. ; 1, 18 août ; 5 sept. 1781. — *Mém. secrets*, XVIII, 64. — M. Brenet, ouv. cité, 327.

(2) *J. de Paris*, 10 mars 1782.

(3) *Bull. de l'Ac. r. de B.*, loco cit., 631.

« C'est cela ; c'est bien cela ; et pourtant mon ami. ce n'est pas tout à fait cela (1). » Enfin, dans une lettre du 12 octobre 1814, adressée à son élève Panseron, il parle, à un certain moment, des compositions envoyées par celui-ci de Rome à l'Institut. Il lui dit que ses symphonies « ne sont pas bonnes », lui donne le conseil de n'en plus écrire, et déclare n'en avoir point parlé pour ne pas lui faire du tort (2). Il ne voulait donc jamais causer à personne l'ombre d'une peine.

Gossec fut également très bon camarade, même pour ses rivaux et ses émules. Aussi était-il non seulement estimé, mais aimé de tous ses confrères. Méhul, notamment, fut attaché à lui par les liens d'une sincère et solide affection. Lorsque notre musicien fut nommé membre de l'Institut, quelque temps après son ami, ce dernier lui annonça l'heureuse nouvelle dans une lettre qui fait le plus grand honneur au beau caractère de tous les deux, et qui vaut d'être reproduite (3).

Je m'empresse, mon cher collègue, de vous faire part de notre double réunion par le choix de l'Institut qui vous appele dans son sein. Cet hommage vous étoit dû et je n'ai jamais douté qu'il ne fut rendu à vos grands talents ; cependant si l'intrigue active et brouillonne étoit parvenue à vous écarter d'un poste que

---

(1) *Biogr. nat. belge.*

(2) *L'Art,* troisième série, t. II, janv. 1902. — L'article est de M. A. Jullien.

(3) Cette lettre fait partie de la collection de M. Charles Malherbe.

vous honorerez et qui vous honorera, j'aurois donné une démission pour vous venger et rentrer dans l'obcurité dont je n'aurois dû sortir qu'à votre voix.

MÉHUL.

Mais si l'auteur de *Joseph* montre ainsi le plus grand dévouement pour Gossec, ce dernier le lui rendra bien, et avec passion même, dans deux circonstances.

Tout le monde a présente à la mémoire, la tentative que fit Méhul, en 1806, dans son *Uthal*, de supprimer l'emploi du violon, et d'étendre, par contre, celui de l'alto. Cet essai, peu heureux, fut vivement critiqué. Alors Gossec écrit au *Moniteur* une lettre interminable pour défendre l'essai peu défendable de son ami (1). Il dit que l'on ne peut que le féliciter et « admirer son courage à introduire au théâtre une innovation aussi hardie... On doit sentir que, dans un ouvrage aussi sérieux que l'est *Uthal*, ouvrage où règnent du commencement à la fin la douleur, le désespoir, la fureur et l'esprit de vengeance ; où la scène se passe dans une nuit orageuse, au milieu d'une épaisse forêt, il fallait une musique d'une teinte sombre, convenable au lieu et au caractère de la scène, comme à celui des personnages... A cet effet, l'auteur ne pouvait mieux faire que d'en exclure les violons, et les remplacer par des *quintes* (altos). »

Jusqu'ici, tout est raisonnable. C'est là qu'il aurait dû s'arrêter. Malheureusement,

---

(1) Année 1806, 812.

il ajoute de véritables enfantillages, pour ne pas dire plus. Il prétendra que Méhul n'a fait qu'ouvrir le théâtre à un procédé employé ailleurs auparavant. Et alors il citera la basse continue. Le rapprochement n'était pas heureux, d'autant plus que je cherche vainement comment on pouvait comparer ici cet embryon d'orchestration avec la complexité de l'orchestration moderne ! Passons des divagations sur l'époque du contrepoint vocal, sur les sons harmoniques, sur la possibilité de recourir au violon, en le soulageant de sa chanterelle. Bref, tout cela est délayé, verbeux, et ne signifie pas grand'chose. Qui veut trop prouver ne prouve rien.

Arrivons au second incident qui se passera peu d'années après, en juillet 1810.

Il y avait un journal de musique, dont le titre était bien une des pures productions de l'époque, *les Tablettes de Polymnie*. Cette feuille attaqua Méhul, au sujet d'une attribution de récompense. Un prix, qui devait être décerné au meilleur opéra-comique représenté depuis dix ans, échut à la partition de *Joseph*. *Les Tablettes de Polymnie* blâmèrent cette décision, prétendant que l'on aurait dû choisir *les Deux journées* de Cherubini, et *Montano* de Berton. Et cela fut suivi de quelques critiques à l'adresse de l'auteur de *Joseph*. Aussitôt Gossec adressa au directeur du journal la lettre suivante (1) :

---

(1) Août 1810, ainsi que le numéro précédent et le suivant. — Cité partiellement dans Pougin, *Méhul*, 267.

Paris, ce 29 août 1810.

Messieurs,

Depuis le 6 mai dernier, époque de mon abonnement à vos *Tablettes* de *Polymnie*, j'ai reçu trois numéros de cette feuille (mai, juin et juillet). Je vous renvoie ceux de mai et juin, et je garde celui de juillet comme un monument curieux d'injustice ou d'impéritie, ou de délire...

Je me suis inscrit avec plaisir sur la liste de vos abonnés, dans l'espoir de ne trouver dans ces feuilles que des choses instructives, dictées par la justice et l'impartialité. Aujourd'hui, j'y rencontre des articles diffamans, dirigés contre des ouvrages admirés de toute l'Europe, et déprisés ici par quelques misérables pygmées en fait de musique; des articles, dis-je, enfantés sans doute par l'ignorance, ou par un esprit de parti, et peut-être par un motif plus puissant que je n'ose interpréter.

Je vous prie, messieurs, de faire disparaître mon nom de la liste de vos abonnés, et de vous dispenser de m'envoyer vos *Tablettes* que je ne veux plus recevoir. Disposez, en faveur de quelque malheureux, ou comme il vous plaira, du reste de l'argent de mon abonnement, j'en fait absolument l'abandon.

Je suis votre serviteur,

GOSSEC.

Gossec possédait certainement cette philosophie supérieure qui nous commande le calme en présence de certains petits incidents inévitables de la vie. Cependant, — d'autres faits que nous avons rencontrés le prouvent, — elle se trouvait anéantie quelquefois par ses instincts combatifs, et par l'étroite amitié qui l'attachait à ses intimes. Dans cette dernière circonstance,

mettre les rieurs de son côté, n'était-ce pas le procédé le plus efficace dans le pays de Montaigne, de Rabelais, de Molière et de Voltaire ?

Mais il ne s'en est pas tenu à la prose, à des critiques contre l'état actuel de la musique, à des plaidoyers pour des amis, ou à des rapports administratifs. Il a, au moins une fois en sa vie, taquiné la muse. On en possède le témoignage par l'épître suivante que sa galanterie voulut, en 1786, adresser à Mlle Saint-Huberti, la principale interprète de son *Thésée* (1).

REMERCIEMENTS ADRESSÉS A Mme SAINT-HUBERTY APRÈS PLUSIEURES (*sic*) REPRÉSENTATIONS DE *Phèdre*.

Saint-Huberty, connais ton art magique,
Vois à quel point ses effets sont puissants.
Huit lustres bien comptés, j'adorai la musique.
Te le dirai-je enfin ? Depuis plus de dix ans,
Cet art me suscitait un someil (*sic*) léthargique,
Je n'i (*sic*) trouvais plus ces plaisirs
Qui charmaient jadis mes loisirs.

O prodige étonnant qu'il faut que je publie !
Dans Phèdre tes divins accents
M'ont tiré de cette apathie
Où s'étaient livrés mes sens.

Vois de ton art ce que peuvent les charmes.
Mon âme était fermée aux plus sublimes chants.
Tes talents immortels m'ont offert tous leurs charmes,
Je l'ai payé du tribut de mes larmes.
Et ton art enchanteur, en ces heureux moments,
Seul vient de rendre au mien mes premiers sentiments.

---

(1) M. P. d'Estrées, en publiant cette poésie dans le *Ménestrel* (1901, 170), a commis une petite confusion entre la *Phèdre*, de Lemoyne, et le *Thésée*, de Gossec. Nous sommes donc ici en 1786.

Ne pense pas qu'ici la basse flatterie
T'élève des autels et t'offre de l'encens.
De l'adulation je hais le vil langage.

Rien ne m'a pu jamais faire trahir ma foi.
Et je rends à ton art le plus sincer (*sic*) hommage
C'est sans nul intérêt, je n'attends rien de toi.
Puisque enfin je te dois une nouvelle vie,
Que par toi de mon art le goût renaît en moi,
Permets, Saint-Huberty, que je t'en remercie.
Désires-tu savoir quel est l'écrivain sec
Qui charpente si bien ce griffonage étique
Et dont le style n'est français, latin, ni grec ?
Tu trouveras son nom inscrit dans la musique.
Mais, sans aller plus loin, il se nomme Gossec.

Seulement notre musicien, en s'introduisant dans le domaine poétique, a perdu sa franchise habituelle. Il a voulu prendre le ton de l'endroit. Nous savons fort bien qu'en 1786, il n'était pas resté dix ans sans composer.

Les divers spécimens des styles épistolaire, administratif et poétique de notre musicien, qui viennent succesivement de passer sous nos yeux, entraînent une courte réflexion. Gossec avait la plume facile, mais pas du tout le ton littéraire. Il ne savait ni condenser, ni supprimer, ni amplifier au moment propice. N'insistons pas cependant. Nous n'avons point, en effet, à juger un littérateur.

Une petite anecdote résumant la simplicité de Gossec, sa bonne humeur et son amabilité, je la choisis, afin de ne pas trop appuyer sur des particularités à la longue monotones. Il se plaisait à en détailler le récit. Il était d'ailleurs conteur amusant dans le monde, spirituel même.

Un jour, en descendant de voiture, sa lourdeur sènile le fit tomber, mais sans le

blesser, heureusement. On l'entoura aussitôt ; et, avant de le reconduire à son domicile, place des Italiens (aujourd'hui place Boïeldieu), on le transporta dans un magasin, pour lui permettre de reprendre ses sens. Après avoir parlé en riant du rôle protecteur joué par son habit et sa perruque, il disait avoir été charmé de cet accident qui lui avait « valu les secours et les soins de dames aussi belles que bonnes (1) ». L'on constate, par cette réflexion, qu'il cultivait la vieille galanterie française. D'ailleurs, il était resté fidèle au costume et aux habitudes d'autrefois.

Après avoir ainsi analysé Gossec détail par détail, vu son physique, son moral, ce à quoi il s'intéressait, l'homme, en un mot, on éprouve le désir de connaître l'artiste. Analysons, pour cela, ses conceptions esthétiques et son œuvre.

Précisons d'abord les moyens qu'employait l'auteur de *Sabinus*, sa technique.

Si, de sa musique, l'on ôte le revêtement harmonique et instrumental, on s'aperçoit que la mélodie était sa préoccupation constante. En effet, il se servait toujours du violon pour composer (2).

La mélodie de Gossec appartient à la catégorie de celles qui ont l'échine un peu raide. Avec ses contours peu saillants, et son manque absolu de souplesse, elle fait vaguement songer à une barre rigide. Sa

(1) Hédouin, ouv. cité, 314. — Adam, ouv. cité, 184.

(2) Choron et Fayolle, l. c.

substance était, somme toute, la chanson populaire, mais paralysée malheureusement par l'esprit scolastique, ou délayée dans le verbiage de l'époque. Cette mélodie est simple, surtout à la fin de la carrière du compositeur. En cela elle suivait le mouvement. Les « agréments » (1) disparaissaient de plus en plus de la musique. A l'origine, ils confiaient une élégante résistance aux lignes mélodiques du luth et du clavcin, le son de ces instruments étant par trop frêles. Ils débordaients de l'alignement, voulant agripper un peu de soutien. Ils constituaient une sorte de contre-fort aménagé de façon à flatter l'oreille. Cela était donc par pure force de logique. Peu à peu, ces ornements, faisant partie intégrante du tout, sont devenus expressifs. Enfin, ils seront organes superflus, à mesure que la construction sonore, employant des matériaux plus nombreux et plus consistants, s'affermira.

Il y a peu à dire de l'harmonie de Gossec. Elle est soignée. Elle reste toujours calme, même pendant le petit soubresaut d'une modulation heurtée. Quant à son contrepoint de pacotille, n'en parlons pas. De ce côté, il ne sera bon qu'après avoir bien appris en même temps que ses élèves.

En ce qui concerne l'orchestration, notre musicien a été le contemporain de la disparition de la basse continue. L'orchestre s'est alors compté plus nombreux. Le

---

(1) On appelait ainsi des notes accessoires destinées à enjoliver la mélodie.

système du groupement s'est généralisé de plus en plus, au double point de vue de l'écriture musicale, et du nombre des exécutants de chaque partie. Dans sa sphère, autant qu'il l'a pu, Gossec a puissamment contribué à cette bienfaisante évolution. Chez lui, chaque instrument, obéissant à sa nature. est bien accroché sur la partition, pour le plaisir de l'oreille. et pour son rôle dans l'ensemble. On découvre un sens très juste de la fonction de l'orchestre. Il se révèle aussi coloriste. Cherchant parfois ce qui n'est pas ordinaire, il trouve des combinaisons inusitées d'instruments. Il aime d'ailleurs, pour amorcer l'intérêt, à réquisitionner ce qu'il peut rencontrer d'effets d'harmonie et d'instrumentation, les moyens imprévus, les sonorités voyantes, en un mot des choses un peu grosses. La conclusion est que l'on doit le considérer comme un modeste précurseur du romantisme musical, et que, chez lui, la forme emporte le fond.

Il avait néanmoins le dédain de la virtuosité de la forme. Et cependant, l'obstacle de la difficulté à vaincre constituait souvent pour lui un certain attrait. Il faut reconnaître en lui sinon un maître de l'écriture, du moins un musicien de race.

Traitons maintenant des idées esthétiques de Gossec.

L'art du XVIIIe siècle a été d'abord délicat, charmant et voluptueux. Ensuite, une réaction s'est élevée contre ces affectations. On a voulu retourner à l'ampleur et à la sévérité de l'Antiquité. Gossec est devenu,

en musique, l'homme de ce moment.

Il n'avait, comme idéal esthétique, ni l'amour, ni la douleur, ni l'âme populaire, en un mot pas le rêve. Il faisait plutôt appel à l'action. C'était, en effet, un esprit positif, tout à fait exempt de mélancolie, équilibré, pondéré, modéré, porté par goût vers le classique et le régulier, sensible à l'amour de l'ordre, mais pas aux ordres de l'amour.

Dans la musique, Gossec ne voyait qu'un divertissement passager, mais non matière à penser.

Il serait injuste de le juger sévèrement ici, car, d'abord, c'était le courant de l'époque, et, ensuite, on peut être encore ainsi serviteur de la beauté. D'ailleurs, il ne fut pas un quêteur de foule, un habile cultivant les distractions lucratives. Même sous la Révolution, bien que vivant au milieu de la rumeur populaire, il ne voulut jamais s'abaisser au rôle d'idole de carrefour.

Beaucoup de ses idées sont résumées en des conseils qu'il donne à Panseron, dans la lettre dont j'ai déjà parlé. Il n'est pas inutile d'en reproduire quelques-uns.

Je t'exorde à être toujours clair et à mettre beaucoup de réflexion et de sagesse dans tes compositions, à ne pas les farcir de parties auxiliaires et souvent inutiles comme font la plupart des jeunes compositeurs. Songe que dans les arts, dans la musique surtout, la clarté et la vérité sont les plus beaux ornements d'un ouvrage... Mélodie, largesse et clarté, voilà les plus beaux appanages de la musique. . Sache distinguer surtout le style

religieux ou noble de celui du profane, le sérieux d'avec le comique. L'un veut une musique large, l'autre une légère et badine ; mais, d'un côté ou de l'autre, sois toujours mélodieux, sage et jamais vague et brutal du côté de l'harmonie... Songe que plus tu voudras paraître savant, moins tu le seras aux yeux des gens raisonnables, que plus tu voudra plaire à quelques extravagants modulateurs, plus tu déplairas aux êtres sensibles. C'est le public qui nous nourrit, c'est donc pour lui qu'il faut travailler.

Je n'ai pas cru pouvoir supprimer la dernière phrase, bien qu'elle soit par trop extraordinaire. Il est évident qu'elle a échappé à Gossec, en un moment d'absence. N'oublions pas qu'il était très âgé alors, et que jamais il n'a mendié le succès.

Les contemporains trouvaient notre musicien froid dans ses compositions. On peut le constater par ce simple et détestable extrait de *Couplets sur les musiciens du jour*, qui datent de 1783 (1) :

> *Piccini*, moins brillant sans doute,
> Mais peut être aussi plus soigné,
> Vers le cœur a pris une route,
> Que *Gossec* a trop dédaigné.

On n'avait pas tort. Cette froideur, qui ne disparut complètement que dans quelques-uns de ses chants révolutionnaires seulement, dérivait de plusieurs causes. Gossec était sceptique, sevré de passion. De

---

(1) WECKERLIN, *Nouveau musiciana*, 81.

plus, il devait craindre pour la béatitude de ses digestions. Enfin, d'une excessive sérénité d'âme, il avait par trop le sens du réel. Il savait toujours où le conduisaient ses pas, et quels éléments mettre en contact pour un résultat déterminé. Mais la sécheresse est un écueil fatal, que l'on côtoye plus ou moins longtemps, et l'on finit toujours par s'y briser. Or, Gossec n'a jamais été capable de le côtoyer bien longtemps. Trop de raisons s'y opposaient.

Et pourtant, que de fois a-t-il pu s'y reprendre ! Quel genre son talent n'a-t-il pas essayé ?

Entre le commencement et la fin de sa carrière, ce talent eut plus de différence de nature que de degré. En effet, Gossec revêtit successivement le vêtement sérieux, austère et guindé, indistinctement porté par tous les compositeurs de musique purement instrumentale, mais sorti de chez le bon faiseur, et différant de la plupart des autres en ce qu'il n'était point aspergé des produits délicats de parfumeurs à la mode. Il endossa ensuite successivement : la chape du chanteur au lutrin, le costume champêtre, la toge antique, le grand gilet tapageur qui s'agitera plus tard sur les tréteaux romantiques, et dont il a découpé le modèle. La redingote du bourgeois révolutionnaire fut ce qui étoffa le mieux sa taille épaisse. Il finit dans l'habit rigide du magister.

Bien que médiocrement doué, sans grande force créatrice, personnage de second plan pour tout dire, Gossec fut un novateur, un précurseur. A l'avant-garde

des mesures organisatrices, il aimait à se projeter dans l'avance des temps. Et il ne fut pas ainsi seulement dans sa jeunesse, ce qui se voit ordinairement parfois, mais aussi plus tard. Dans sa vieillesse, au prestige de l'influence acquise et de la notoriété reconnue, il préférera cet autre qui représente l'avenir. Avec lui, on éprouve le plaisir que l'on rencontre toujours à une source. Le flot qui en jaillit a culbuté des digues conventionnelles. Rappelons simplement l'exécution d'ensemble plus méticuleuse et plus soignée, l'emploi des masses vocales et instrumentales, certains effets d'orchestre, la musique concertante populaire, et peut être la forme cyclique de la symphonie. A l'entrée de ses diverses voies, où vont s'engager Méhul, Lesueur, tous les compositeurs de la Révolution et Berlioz, c'est Gossec que nous apercevons. Là, il est l'initiateur et le guide.

Mais ce qui, à mon avis, doit monter très haut Gossec dans notre estime et notre admiration, s'est qu'il s'est constamment amélioré par l'effort. Et à ce point de vue, il ne s'en est pas tenu à lui-même; il a aussi compris l'état dans lequel se trouvait l'éducation artistique de son temps. Il a vu qu'une cure de relèvement musical était nécessaire, et il a voulu faire de son œuvre un agent thérapeutique, un fortifiant.

Apprécions maintenant cet œuvre, en quelques mots.

Plutôt improvisée que pensée, découlant plus de la volonté que du sentiment, la

musique de Gossec est significative. Elle exprime partiellement notre race à un tournant capital de son histoire. Quoiqu'elle recherche l'effet et le trompe-l'œil, elle reste néanmoins d'une couleur un peu grisâtre. Généralement maussade, emphatique, sans relief, sans fantaisie, sans abandon expressif ni émotion, elle ne devient chaleureuse que sous la Révolution, et encore dans quelques circonstances seulement.

Par contre, cette musique, vigoureusement agencée, assez bien conditionnée, ayant de l'assiette, plutôt massive, se fait remarquer par sa force et son abondance plébéiennes. Elle est, en outre, pleine de noblesse et de clarté. Sa voix, sonore et bien timbrée, si elle offre l'inconvénient de ne savoir moduler certaines phrases délicates, présente du moins l'avantage de pouvoir être bien entendue. Une comparaison fera saisir plus clairement la situation exacte de Gossec sur la carte esthétique du temps. Avec sa matière revêche, dépourvue de séduction, de délicatesse et d'esprit, et avec son scrupule de la puissance et de la majesté, il se trouve aux antipodes de Grétry. Voilà, pour qui connaît bien ce dernier maître, un simple aperçu plus explicite que de longues dissertations.

Ajouterai-je que Gossec demeure insuffisant? Il n'arrive pas à donner satisfaction complète. En un mot, presque jamais il n'a été capable d'articuler le verbe de la beauté définitive. Ou la réalisation reste trop souvent au-dessous de la conception.

Ou, après un début quelquefois sublime, le souffle lui manque. Ce dernier cas est surtout saisissant dans son second *Te Deum*.

Maintenant que nous connaissons l'homme, nous pouvons très facilement expliquer le phénomène, sans, pour cela, être dotés d'extraordinaires facultés d'analyse. La cause en réside dans les deux courants contraires qui ballottaient perpétuellement son esprit, l'un le portant vers l'idéal, et l'autre vers la matière. Cet esprit était en somme mal pondéré.

Gossec reste une victime de l'art musical. La postérité, oubliant qu'il s'est avancé le premier dans beaucoup de directions, a été injuste pour lui. Elle lui a fait payer cher sa popularité momentanée, en lui reprochant avec trop d'insistance la fragilité de ses accompagnements, et la piperie de ses effets d'orchestre. Elle a oublié qu'à la vérité, ces défauts appartiennent à son époque plus qu'à lui-même. Le temps est venu de l'élever à la place qui lui revient, qui lui convient.

Gossec s'est imposé une mission qu'il a remplie avec science, conscience et constance, et qui demeure son plus beau titre. Il a chanté par les cordes de sa robuste lyre, des idées élevées, l'héroïsme, le patriotisme, la gloire, le courage, la morale, le bonheur et la bonté. Par là, il reste plus et mieux qu'un musicien. Par là, il s'affirme moralisateur. Par là, il se révèle une sorte d'apôtre. Par là, il demeure un digne enfant de notre chère et douce France.

Oui ! Gossec est français, parce qu'il incarne dans sa personnalité des traits qui le rattachent à la belle, pure, permanente et enviable tradition de notre pays.

Il est français, parce qu'il a la bonne humeur, l'inépuisable bonté, des désirs de clarté, d'enthousiasme, d'ardeur et d'audace.

Il est français enfin, parce qu'il symbolise l'effort, activité la plus noble, et d'une façon très sympathique. Il donne une leçon de progrès aux retardataires, et de tolérante modération aux avancés.

BIBLIOGRAPHIE [1]

—❖—

MUSIQUE INSTRUMENTALE [2]

1773

Deux symphonies a piu stromenti. Op. 5. — B. Nat., Vm[7] 1.596.

Trois grandes symphonies (Paris, Bailleux). Imp. et ms. La date au 1[er] v.— B Nat., Vm[7] 1.594 et 1.597.

1809

Symphonie à dix-sept parties. Aut. à la A, du Conserv.

SANS DATE

Sei sonate a due violini e Basso. (Paris, Le Cler). Op. 1. — B. Nat., Vm[7] 1.241.

---

(1) N'ayant pas rencontré l'occasion de tenir en mains tous les documents qui permettraient un travail d'ensemble, je me suis donc limité dans mes indications. Ainsi, cette bibliographie ne mentionne pas les bibliothèques de l'étranger. A cet égard. on pourra consulter ce qui concerne Gossec dans Eitner, *Quellen-Lexikon*, IV, 310 J'ai de même laissé de côté la période révolutionnaire. Mon confrère et ami M. C. Pierre ayant étudié cette période dans son ensemble, doit, plus que moi inspirer confiance sur ce point. On attendra, en conséquence, l'apparition de ses *Hymnes et chansons de la Révolution.* Du reste, la note qui figure au bas de la page 40 du présent travail, est à supprimer. M. P., dans une conversation que j'ai eue depuis avec lui, m'a expliqué le plan général qu'il suit, les catégories auxquelles il s'est arrêté, ce qu'il comptait encore faire. D'ailleurs, le chiffre que j'énonce est inexact, car je me suis aperçu que, dans mon addition, j'avais omis certaines œuvres. Je laisse donc la parole à mon confrère, toujours si bien documenté.

(2) En cas d'indications contraire, il ne s'agit, dans cette série, que de parties séparées.

Six symphonies dont les trois premières avec des hautbois obligés et des cors ad libitum et les trois autres en quatuor pour la commodité des grands et petits concerts (Paris, Bailleux). Op. *6*. — B. du Conser., Rec. 4. — B. Nat., Vm⁷ 1.579.

Sei duetti per due violini (Paris, Bailleux). Op. 7. — B. du Conser.

Six trios pour deux violons, hautbois et cors ad libitum dont les trois premiers ne devant s'exécuter qu'à trois personnes, et les trois autres à grande orchestre (Paris, Bailleux). Op. 9. — B. du Conser., Rec. 30 et 57. — B. Nat., Vm⁷ 1.223.

Trois symphonies à grande orchestre pour deux violons, viola, basso, 2 hautbois ou clarinettes, 2 cors, basson, trompette et timbale. — B. de l'Op. 3 éd. Paris, Bailleux. Paris, aux adresses ordinaires. Mannheim, Gotz.

Sei quartetti per Flauto, è violino, o Sia Per Due Violini, Alto e Basso (Paris, Bureaux d'abonnement musical). Op. 14. — B. du Conser., Rec. 5.

Six quatuors à 2 violons, alto et basse (Paris, Sieber). Op. 15. — B. du Conser., Rec. 23.

Sinfonia periodique a piu strumenti (Paris, Bailleux). Douteux, car le nom de Gossec est ajouté à la plume. — B. Nat., Vm⁷ 1.534.

Simphonie concertante à plusieurs instrument (sic) (Paris, Sieber). — B. Nat., Vm⁷ 1.595.

Simfonia da caccia. — Part aut. à la B. du Conser. — La même sous le titre de *La Chasse* (Paris, Sieber). B. Nat., Vm⁷ 1.593. — Arr. pour p. et v. de l'*Allegretto*, par J. Tiersot, dans le *Journal musical* du 15 déc. 1901.

Rondeau. en ré. Part. aut. à la B. du Conser. (avec *la chasse*).

Contredanse pour les enfants et *Pièces* pour 2 clar., 2 cors et 2 bassons. — B. du Conser., de le vol. Gossec, *Autographes*.

MUSIQUE RELIGIEUSE

1760

Messe des Morts (Paris, Leduc). — B. du Conser. — B. Nat , Vm¹ 916. — P. aut. à la B. du C. de Bruxelles, ainsi que p. gravée.

1774

La Nativité. — B. du Conser., part ms.

1779

Te Deum. — Aut. à la B. du Conser.

1782

O Salutaris. — B. du Conser., aut. et 1 ex. Arr. av. orgue, par Dietsch (1854). — B. Nat., ces deux éd., Vm¹ 3651 et Vm⁷ 60.583. — B. du C de Bruxelles.

1813

Dernière messe des Vivants. — Aut. à la B. du Conser.

SANS DATE

A la B. du Conser. : *Terrible est*, à 3 v. et orc. *Jubilate Deo*, *Domine salvum*, *Cœli enarrant*. *Dixit Dominus*, à g. c. et orc. *Kyrie et Gloria*, à 4 v. et orc. Aut. de la *Première Messe* et de *Deuxième Messe*.

A la B. du C. de Bruxelles : *Terrible est*, à 3 v. *Cum dilecta*, solo. *Etenim Passer*, à 3 v. *Beati qui habitant*, à 4 v. *Domine salvum*, à 4 v. *O Salutaris*, à 4 v. *Dominus a dextris tuis*, à 4 v.

A la B. du Conserv : *Suite de Noël*, dans le *Recueil d'hymnes patriotique*.

MUSIQUE DE THÉATRE

1761

Le Tonnelier, op. c. en 1 a. — B. du Conser. — B. Nat., Rés. Vm⁵ 8 et 10.

1766

Les Pêcheurs, op. c. en 1 a. — B. du Conser. — B. Nat., Vm⁵ 100. Frag., Rés. Vm⁷ 481. — B. du C. de Bruxelles.

1767

Toinon et Toinette, op. c. en 2 a. — B. du Conser. — B. Ste-Geneviève. R. 1.094 et 1.095 Frag. — B. Nat., Vm⁵ 101. Frag., Rés. Vm⁷ 474. — B. du C. de Bruxelles.

1768

Hylas et Sylvie, mus. de scène. — B. du Conser., Frag. d. le v. *Autographes de Gossec.*

1773

Sabinus. tr. ly. en 4 a. — B. de l'Op., aut. — B. Nat., Airs de ballet arr. p. cl. et violon. Vm⁷ 5.913. — B. du Conser., autre aut. avec une not. de M. Tiersot).

1775

Alexis et Daphné, entrée de fragments. — B. de l'Op., aut.

Philémon et Baucis, partie de fragments. — B. de l'Op., aut.

1778

La fête de village, intermède en 1 a. — B. de l'Op.

1779

Les Scythes enchaînés, ballet. — B. de l'Op Part. ms. d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, 263 A, IV. 92.

Mirsa, b. en 3 a. — B. de l'Op. — B. du Conser., Frag.

1782

Thésée, tr. lyr. en 4 a. — B. de l'Op. — B. du Conser, et tes airs de ballet pour clavecin. — B. Nat., Airs de b. arr. p. Méhul, dans le *J. du*

clavecin, 23 et 49. Vm7 2.524. - B. du C. de Bruxelles, aut.

1785

Athalie, intermède. — B. de la Comédie Française. — B. de l'Op , frag. aut. — B. du Conser., frag. aut.

1792

L'Offrande à la Liberté, sc. patr. — B. de l'Op., p. ms. — B. du Conser. p. gravée.

1793

Le Triomphe de la République ou *le Camp de Grand-Pré*, div. lyr. en 1 a.— B. de l'Op., aut et ms. — B. du Conser. p. gr. — B. Nat., Frag. arr. en harm., et p. 2 clar., p. Fuchs, Vm7 6.952 et 6.978. Ouv. p. Fuchs, Vm7 6.977. Ronde, acc. de guit., p. Lemoine, Vm7 16.916 et Vm7 102.

1799

La Nouvelle au Camp ou *le Cri de Vengeance*, sc. lyr. — B. de l'Op.

SANS DATE

Nitocris, op. en 3 a. — B. de l'Op.
Callisto, b. hér. en 3 ac. — B. du Conser.

SCÈNES OU MORCEAUX

An VII

Odes d'Anacréon, traduites par Gail, mises en musique par Cherubini,, Gossek, Lesueur et Méhul. — B. Nat., Vm7 4.543 et 4,544.

SANS DATE

Invocation à Mahomet, scène. — B. de l'Op.
Le Bouquet, scène pour une fête de circonstance, à laquelle assistait le roi, vers 1785. — B. de l'Op.

Aut. de la B. du Concer. : Ouv. de *Perrin et Perrette.* Arrang. sur la chanson *Charmante Gabrielle.* Divertissement instrumental. *Chagrin d'amour,* romance.

OUVRAGES THÉORIQUES

1791

Traité de l'harmonie, à l'usage des écoles nationales de Paris. — B. du Concer., dans le vol. *Manuscrits autographes* de Gossec (coll. Marshall).

An VIII

Principes élémentaires de musique, arrêtés par les membres du Conservatoire, par les citoyees Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul et Rigel. — B. du Conser. — B Nat , Vm^{8} 1 353. — Autre éd. en 1816. — B. du Conser. — B. Nat., Vm^{8} 971 et 973. — La presque totaltté de l'ouvrage est de Gossec.

Pour ses rapports à l'Institut sur des envois de Rome et sur certains instruments, voir les tables du *Moniteur*.



TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER

LIVRE DEUXIÈME

LIVRE TROISIÈME

Paris-Thouars. — Imprimerie Nouvelle

